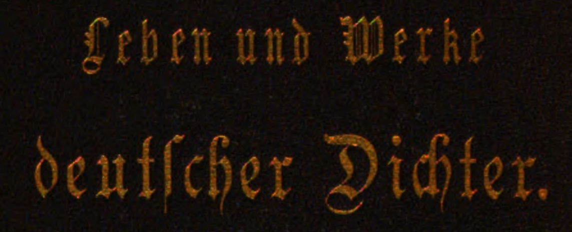


Leben und Werke deutscher Dichter.

Von

O. F. Gruppe.





FRIEDRICH v. SCHILLER.

... den drei letzten Jahrhunderten

... Gruppe.

... ster Band

... auf ... Stab ...

Zweite Au...

L...

Fr... ...stetter.
1872.



Leben und Werke deutscher Dichter.

Geschichte
der
deutschen Poesie in den drei letzten Jahrhunderten
von

O. F. Gruppe.

Fünfter Band.

Mit fünf Bildnissen in Stahlstich.

Zweite Ausgabe.

Leipzig.
Friedrich Brandstetter.
1872.

Vorrede zum fünften Band.

Das Buch über Leben und Werke deutscher Dichter in den drei letzten Jahrhunderten findet durch diesen fünften Band und in seinen dreißig Büchern einen vorläufigen Abschluß; die Darstellung erstreckt sich nämlich eben so weit, als zur Zeit eine historische Behandlung möglich wird. Anders die Vorführung und kritische Betrachtung der Zeitgenossen. Auch diese, d. h. die Fortsetzung bis auf die Gegenwart, ist ins Auge gefaßt, doch erscheint rathsamer dieselbe zugleich als ein besonderes Werk erscheinen zu lassen. Es ist Vieles dafür zurecht gelegt und vorbereitet und der Verfasser hofft es in angemessener Zeit geben zu können; es ist aber die große Wendung in der Geschichte Deutschlands, welche hier nicht ohne Einfluß sein darf auf Maaßstab und Auffassung, welche in jeder Rücksicht die Ansprüche steigert, mithin ein gewisses Anhalten gebietet.

Auch die vorliegenden Bände haben eine Verzögerung ihres Erscheinens erfahren, auf welche beim Beginn nicht gerechnet war; der Verfasser jedoch darf sagen, daß dieselbe durch Umstände eingetreten ist, welche außer seiner Macht lagen. Das Werk erschien in einem angesehenen süddeutschen Verlag, der sich aber alsbald auf den Kunstverlag beschränkte und nur auf besonderen Wunsch ausnahmsweise das Buch noch beibehielt. Da kamen die Ereignisse des Jahres 1866, und eine längere Unterbrechung des Druckes trat ein, bis durch glücklich erfolgten Wechsel des Verlags die Fortsetzung desselben wieder in Fluß kam und nun um einige Jahre später das Buch sich endigen ließ.

Der Verfasser hat indessen die Verzögerung unausgesetzt benutzt, um manches eingehender auszuführen, überhaupt das Ganze der Vollständigkeit und Abrundung näher zu bringen, so daß er den Besitzern der ersten Bände eine gewisse Entschädigung für die Verspätung glaubt bieten zu können. Es war aber die Arbeit von Hause aus im Sinne dessen angelegt, was sich jetzt so herrlich, so überraschend vollendet hat.

Was sonst das Buch Eigenes enthält, ist in erfreulichster Weise von der Kritik und in weiteren Kreisen aufgefaßt und anerkannt worden, und der Verfasser giebt der Hoffnung Raum, es werde dieser letzte Band noch bestimmter ins Licht stellen, was erstrebt worden.

Hat das verzögerte und unregelmäßige Erscheinen der Verbreitung im Wege stehen müssen, so wird jetzt auch dieses Hinderniß gehoben sein; ein Werk dieser Art aber kann sein Ziel erst vollständig erreichen, wenn gewichtige Stimmen sich darüber vernehmen lassen und ihm so viel Gunst zu Theil wird, daß wiederholte Auflagen Gelegenheit geben zu immer größerer Sichtung, Ausbildung und Verfeinerung, wie denn solches zu wünschen ist in Betracht seines Inhalts und dessen dem es gewidmet wird, d. h. des gesammten deutschen Volkes, das sich seines hohen Besitzthumes bewußt werden will.

Berlin am 20. November 1870.

D. F. G.

Inhalt des fünften Bandes.

Sechsundzwanzigstes Buch.

Seite

(Schillers vielseitige Bestrebung. Das Ganze seiner Erscheinung.)

Siebenundzwanzigstes Buch.

(Schillers Zeitgenossen.)

Achtundzwanzigstes Buch.

(Die romantische Schule.)

Dreiundzwanzigstes Buch.

Schillers Leben.

I.

Die Lage.

Die Betrachtung über das Zeitalter Goethes, ja über Goethe selbst, bedarf einer wesentlichen Ergänzung, denn noch ist uns Schiller übrig. Dieser erscheint mit jenem in dem Höhepunkt seiner Entwickelung so innig verbunden, daß man sie die Dioskuren der deutschen Poesie genannt und in ihren Denkmälern als Statuengruppe, brüderlich umschlungen, dargestellt hat. So wird denn von Schillers Würdigung aus noch neues Licht auf Goethes Erscheinung zurückfallen, sowie Schiller ohne Goethes Einfluß uns nicht ganz verständlich sein würde.

Aber so nahe sie einander stehen, so sind sie doch wieder weit von einander getrennt, nicht nur sehr verschieden an individueller Anlage, sondern auch bereits andern Zeitaltern angehörig. Schiller ist nur zehn Jahre jünger als Goethe, das bedingt unter gewöhnlichen Verhältnissen immer schon einen Abstand, den selbst das männliche Alter nicht völlig ausgleicht, er wird um so größer, wenn Unterschied des Standes und der Stellung hinzutreten; allein hier haben wir noch einen ganz besondern Fall, denn gerade in die Jahre, in welchen der jüngere Schiller sich entwickelt, tritt ein Wendepunkt des Zeitalters, eine große Weltbegebenheit, ein, welche sonach vor dem einen und hinter dem andern liegt, — die Revolution in Frankreich.

Die Revolution ist kein so isolirtes Phaenomen, auch kein bloß

von außen her einwirkendes, wie das wohl auf den ersten Blick erscheint und häufig aufgefaßt worden; ebenso wenig sind es bloß die französischen Schriftsteller, welche von Seiten der Literatur sie herbeigeführt haben. Mit vielen Wurzeln greift sie ein in das geistige und gesellschaftliche Leben beinahe von ganz Europa, in dem Maaß, als hier überhaupt mehr oder weniger Leben vorhanden war. Sie ist eine von den Consequenzen der Restauration der Wissenschaften, der Reformation der Kirche, des Humanismus, wenn auch nicht die beste und die gesündeste, sie ist eine Krisis der Entwickelung, als solche eine gefahrvolle und die Narben genug hinterlassen hat. Sie betrifft Religion und Staat und die gesammte Gesellschaft in gleicher Weise, England, Frankreich und Deutschland haben um die Wette an ihr gearbeitet; es galt eben die Umschmelzung mittelalterlicher Form, und man fühlt und weiß, daß trotz der Eruptionen, welche wiederholt von Frankreich ausgegangen, der Proceß noch nicht erschöpft, das Gleichgewicht noch nicht hergestellt ist. Auch Amerika hat daran beträchtlichen Theil genommen. Noch bemerkenswerther aber ist, daß diese Revolution nicht bloß ein Ankämpfen von unten nach oben, nicht bloß, wie dargestellt wird, eine Empörung des Volkes, der ungehorsamen und mißleiteten Menge ist, sondern daß sie auch ebenso ihre Vertreter unter den Rathgebern der Fürsten, ja selbst unter den gesalbten Häuptern auf dem Throne zählt: wir nennen nur Friedrich den Großen und Joseph den Zweiten.

Es bedarf der Ausführung nicht, welche Verhältnisse in Frankreich Staat und Kirche als morsch und überlebt erscheinen ließen und wie dem Jesuitismus gegenüber eine Schule scharfgewaffneter Freigeister erstand, die mit blendender Darstellung weit umher alles fortrissen, was sich geistig erhob. Auch Deutschland hatte seine Uebelstände, seine Kämpfe und Erschütterungen und es war um die Mitte des 18. Jahrhunderts französischen Einflüssen ganz besonders bloßgestellt. Friedrich huldigte nicht bloß in Beziehung auf Religion, sondern auch auf den Staat bereits Grundsätzen, die einer neuern Zeit angehören, die jedenfalls mit Allem, was bis-

her in Deutschland gegolten, in härtestem Conflict sind, ja die als revolutionär bezeichnet werden dürfen. Bei weitem mehr als die, freilich auf Indifferentismus beruhende, allgemeine Duldung jeder Religionsform war seine Ansicht vom Wesen des Staates neu und umstürzend; entweder führte sie zum Untergang alles Bestehenden, oder zu neuem Leben. Er war nur zu sehr Monarch und Selbstherrscher, als daß seine Gedanken vom Staat und vom Verhältniß des Fürsten zu demselben sogleich Gefahr bringen konnten. Anders schon bei dem, der ihn copirte.

Nicht nur der geistreiche und gottlose Voltaire, nicht nur d'Alembert mit dem vollen Bekenntniß eines Encyclopädisten, sondern auch der atheistische La Mettrie und der leichtfertige Marquis d'Argens fanden am Hofe Friedrichs Aufnahme. Ihre Anschauungen vergifteten bereits die Höhen der Gesellschaft: Wenn sie aber im Volk Widerstand fanden, so drangen sie in geheime Bünde ein; sie gaben der Freimaurerei eine neue Färbung, indem sie deren Humanismus und Kosmopolitismus zu einer Ausbildung führten, welche den Satzungen des Staats und der Kirche gefährlich werden konnte. In Süddeutschland, im Zusammenhang mit politischen Absichten, trat der Orden der Illuminaten auf, und in seinem Schooß schon bildeten sich die Lehren von allgemeiner Menschenwürde und Gleichberechtigung Aller. So ging denn die Aufklärung, die anfangs nur negativ gewesen, in positive Theorien über und diese wiederum in Praxis. Letzteres geschah, als die von Frankreich ausgegangene Lehre, deren Larven in deutscher Erde gewuchert, dorthin zurückkehrten, und, gesteigert durch den Unabhängigkeitskrieg in Amerika, zum Theil nach dessen Vorbilde, Erscheinungen hervorbrachten, welche die Welt erschüttert, aber doch auch befruchtet haben.

Daß der Eindruck auf Deutschland ein großer war, namentlich so lange ein gewisser idealer Nimbus die Umwälzung umgab, dies begreift sich um so eher, wenn man erwägt, daß die Erscheinung Deutschland selbst durchaus nicht so fremd ist. Auch hier

war schon in dunkelm Drange vor dem Jahre 1789 das Wort Freiheit gehört worden, es war in deutscher Poesie erklungen durch Klopstock, durch Stolberg, durch Schubart. Auch Lessing schon ist in seinen letzten Theaterstücken von diesem Geist berührt worden: wie sein Nathan die Zeitstimmung nicht verleugnen kann, so bringt diese auch in seiner Emilia durch, ein gewisser revolutionärer Beigeschmack in der Bloßlegung des Verderbnisses der Höfe ist unverkennbar, und er wurde sogar damals mehr gefühlt als jetzt. Diese Richtung ließ eine Steigerung erwarten.

Es kann auffallen, daß wir bei Goethe davon so wenig finden, so daß er auf dieser Seite sogar einer ältern Zeit zu gehören scheint. Seine Entwickelung fällt eben noch in Jahre, welche von dem neuen Ferment verschont blieben, seine Richtung entschied sich schnell und seine frühe Verbindung mit dem Weimarischen Hofleben isolirte ihn von der Strömung, warf ihn in das entgegengesetzte Lager: dazu seine Reise nach Italien. Nichts ist natürlicher, als daß Goethe von Schillers Räubern abgestoßen wurde, um so wunderbarer, daß beide sich auf dem Felde der Kunst begegneten und daß aus dem tiefliegenden Gegensatz eine Freundschaft der seltensten Art erwuchs.

Fand nun ein deutscher Dichter, der um den Anfang der achtziger Jahre auftrat, durch die elektrische Stimmung der Luft ein höchst erregtes und gespanntes Publicum, bei dem jedes Wort zündend einschlagen mußte, das nur irgend den neuen Ideenkreis und die innere Unruhe berührte, so war doch auf literarischer Seite das Verhältniß nicht minder günstig, denn auch hier war alles voll Erwartung auf große Leistungen deutscher Dichtung. Wie sehr hatten seit zwei Jahrzehnten sich die Dinge geändert: damals glaubte man sich reich an Dichtern aller Art, alle Fächer hielt man für wohl besetzt, mit genügsamer Zufriedenheit blickten die Literatoren so wie die Lesewelt auf das Vorhandene und glaubten dem Auslande nicht nachzustehen, wenn sie nur Abbilder und Nachklänge seiner Literatur in deutscher Sprache aufweisen konnten, man rühmte

sich des wenigen Originalen mit großer Genugthuung. Lessing schon kannte höhere Ziele, ihm entging die Unzulänglichkeit des Bisherigen nicht, seine eigene Production schon ließ alle früheren Versuche auf dem Gebiet des Dramas weit zurücktreten; noch ungleich mehr aber geschah dies mit Goethes Auftreten. Vor der Wahrheit, dem Feuer, den sprühenden Funken des Genius, wie er im Götz, im Werther erschien, sank eine ganze Literatur als verblaßt zurück, an dem steifen alexandrinischen Trauerspiele war keine Freude mehr zu gewinnen, nicht minder auch sank die einst so hoch gehaltene Odenpoesie, sowohl die Uzens als die Klopstocks, in ihrem Werth, ein paar aus tiefster Brust gesungene Lieder schlugen sie in die Flucht. Kurz, es war eine ganze Literatur beseitigt, es lag ein weiter Raum offen, alle Gemüter waren empfänglich und warteten mit Andacht dessen was da kommen sollte. In der That mit Andacht, denn während diese dem deutschen Gemüt nie fehlen kann, fand sie auf religiösem Gebiet nur wenig Nahrung; die Poesie war es, der sie sich zuwendete. Alle diese Vortheile nun sind das Angebinde bei der Geburt des großen deutschen Dichters, der, im Jahr 1759 geboren, zu Anfange der achtziger Jahre seine Laufbahn beginnen sollte, sie wiegen vielfach die äußeren Hindernisse auf, welche sich der Entwickelung seines Genius zunächst entgegen stellten.

II.

Schillers Leben.

Im Vaterhause; auf der Solitude; zu Stuttgart.

Schon lange waren die Werke des Dichters Gemeingut des deutschen Volkes geworden, ja in einem Grade, wie es keinen zweiten Fall giebt, in das innerste Blut desselben eingedrungen, als das Leben des Dichters, der so Herrliches geschaffen, noch gar sehr im Dunkeln lag, nicht in jeder Rücksicht zum Nachtheil der Wirkung seiner Werke. Ihre genauere Würdigung, das eingehendere Verständniß verlangte freilich die innere Geschichte ihrer Entstehung, so wie auch den Zusammenhang mit dem äußern Leben des Dichters. Was hier gefehlt hatte, fand sich bald im reichlichsten Maaß und gegenwärtig liegt Schillers Leben in allen Theilen und nach allen Richtungen offen und hellbeleuchtet da, seine plastische Gestalt läßt nirgend etwas vermissen. Durch eine Reihenfolge der gehaltreichsten Briefwechsel entfaltet sich die innere Entstehungsgeschichte der bewunderten Werke vor unseren Augen, die Briefwechsel mit Goethe und Wilhelm von Humboldt sprechen schon mit ihren Namen, der Inhalt giebt überall sorgenvolle Berathungen über die Pflege der aufkeimenden Blüten. Nicht minder reich für Schillers inneres und äußeres Leben ist der umfangreiche Briefwechsel mit seinem Herzensfreunde Körner, auch aus der Verwandtschaft Schillers, aus seiner Häuslichkeit heraus, sind uns schätzbare Mittheilungen geworden, endlich haben seine Jugendfreunde, die Genossen seiner ersten Autorfreuden und Leiden sich in anziehendster Weise ver-

nehmen lassen, man hat zuletzt von allen Seiten so reichen Stoff zusammengetragen, daß die kritische Biographie beinahe an einem Zuviel leidet. So hat denn Schiller eine ganze Reihe von Lebensbeschreibern gefunden und nicht verkennen läßt sich, daß hier bereits Treffliches geleistet worden. Mit diesen ausführlichen Werken in irgend eine Wettbewerbung zu treten, kann die Absicht nicht sein, schon weil es dazu an Raum fehlen würde; allein es erscheint für unsere Zwecke auch nicht erforderlich, ja nicht angemessen. Schiller befindet sich, nach der Natur seiner Poesie, hier in ganz anderem Fall wie Goethe. Wenn die Werke des Letztern zu ihrem Verständniß stets einen Rückblick auf Lebensverhältnisse verlangen, da nämlich der Dichter an Erlebnisse anzuknüpfen pflegt, so gilt dies ungleich weniger von Schiller, der zwar von dem Strom der großen Zeitbegebenheiten berührt und getragen wird, auf den aber Einzelheiten seiner Lebensverhältnisse kaum in solcher Art einwirken, daß Abspiegelungen oder Anregungen in den Gedichten wiederzufinden wären. Jener ist hier mehr real, dieser ideal, jener zieht, wie dies von verschiedenen Pflanzen gesagt werden kann, seine Nahrung mehr aus dem Boden, dieser mehr aus der Luft.

Schillers Biographen haben nicht nur zusammenzustellen und zu ordnen gehabt, auch die Kritik fand hier bereits vollauf zu thun; starke Mystificationen und schamlose Fälschungen waren zu bekämpfen. Es mag befremden, daß in so neuer Zeit und in Beziehung auf einen so gekannten Dichter dergleichen begegnen könne, allein es erklärt sich dies hinreichend aus dem lange Zeit herrschenden Mißverhältniß zwischen der allgemeinen Aufmerksamkeit auf den Dichter und dem großen Mangel an näherer Kenntniß seines Lebens, auffallend bleibt nur, daß auch sorgsamere Schriftsteller noch fortfuhren, aus einer Quelle zu schöpfen, deren Trübung ihnen nicht verborgen blieb.*)

*) Es ist das Verdienst von Eduard Boas in seinem 1856 erschienenen Werk „Schillers Jugendjahre", die gänzliche Unzuverlässigkeit des zu Stendal

Friedrich Schiller*), mit vollem Namen Johann Christoph Friedrich, ist zu Marbach am 10. November**) 1759 geboren, also an demselben Jahrestag wie Luther und Scharnhorst und zehn Jahre später als Goethe. Schillers Vater war damals Lieutenant bei dem Romannschen Infanterie-Regiment, das zu den Herbstmanoeuvern ein Lager bezogen hatte, seine Frau besuchte ihn daselbst, beeilte sich aber, als sie ihre Niederkunft nahe fühlte, nach Marbach heimzukehren, woselbst sie im Hause am Markt, welches dem Seckler Ulrich Schölkopf gehörte, eines Knaben genas. Der Vater des Dichters war kein Mann des gewöhnlichen Schlages, am wenigsten ein Soldat der gangbaren Art. Seines Gewerbes war

---

1805 ans Licht getretenen Büchleins „Schiller, oder Charakterzüge aus seinem spätern Leben", gründlich und hoffentlich für immer nachgewiesen zu haben. Der anonyme Verfasser, K. W. Oemler, welcher seit dem Jahre 1794 einige Berührungen mit Schiller gehabt, hilft der geringen Kunde, welche er von des Dichters späterem Leben und der noch geringeren, die er von seiner Jugend hatte, durch offenbare Erfindungen ab, welche eben so dreist als geschmacklos sind, und geht so weit, daß er eine ansehnliche Zahl von Briefen dem jungen Schiller unterschiebt, daß er ihm Urtheile aller Art andichtet, daß er Verse nicht nur ihm selbst, sondern auch seiner Mutter in die Feder giebt, alle charakterlos und von derselben Flachheit, in welcher der Verfasser durchhin sich zeigt. Leider sind diese Fälschungen, wo nicht sämmtlich doch zum großen Theil, in die Biographien von G. Schwab, von Hoffmeister und Viehoff übergegangen, von ersterem namentlich zum öftern mit psychologischen Bemerkungen erläutert. Die Genannten wurden getäuscht, weil der betrügerische Verfasser durch schlau gewählte Buchstaben als Bezeichnung der Männer, denen er Mittheilungen zu danken habe, sich eine gewisse Glaubwürdigkeit wenigstens für Einzelnes zu erschwindeln wußte; allein auch hier ist es gelungen, den Schleier fortzuziehen, den Betrug zu entlarven.

*) Die Etymologie des auch sonst noch in Deutschland nicht seltenen Namens ist mit dem Wort schillern in Verbindung gebracht worden; dagegen kommt das Wort bei Schriftstellern des 17. Jahrhunderts vor in der Bedeutung von Wachtposten, Schildwache, verwandt mit schildern, Schilderhaus — auch dies nicht ohne Bedeutung.

**) Dieser Tag wurde in Schillers Familie als sein Geburtstag angesehen, und wenn im Marbacher Kirchenbuch der 11. November angegeben wird, woher denn auch dieses Datum in Schillers Abgangszeugniß von der Akademie übergegangen, so ist das für Irrthum und Ungenauigkeit zu nehmen. — Schiller hatte eine ältere Schwester, Christophine, geboren 1757, nach achtjähriger kinderloser Ehe; eine jüngere Schwester, Luise, wurde 1766 geboren.

er ursprünglich Wundarzt und nährte sich bei seiner Verheirathung mit Elisabetha Dorothea Kodweiß im Jahre 1749 besonders von dem Halten einer Barbierstube; aber beim Ausbruch des siebenjährigen Krieges trat er in das Würtembergische Militär. Er ward Lieutenant, bald zum Hauptmann befördert und diente als Werbeoffizier; als solcher machte er Reisen, wurde aber auch wegen seiner Gewandtheit in größeren und geheimeren Angelegenheiten gebraucht. Ein erhaltener Brief giebt zu erkennen, daß er bei dem holländisch-hessischen Soldatenverkauf als Mittelsperson diente. Vielleicht angeregt durch seine Anschauungen in Holland, hatte er eine besondere Vorliebe für Baumzucht, schrieb darüber ein anerkanntes Buch und erwarb sich durch ausgeführte Anpflanzungen in großem Maaßstabe ein wahres Verdienst um sein Vaterland. Eine spätere Schrift hat den Titel und Inhalt: Betrachtungen über landwirthschaftliche Dinge in dem Herzogthum Würtemberg, aufgesetzt von einem herzoglichen Offizier, 1767—69. Er war überdies nicht nur ein Mann von Bildung, sondern sogar ein Poet. Es hat sich, in der Handschrift von Schillers Mutter, ein Gebet erhalten, mit der ausdrücklichen Angabe: „Dieses Gebet hat Papa selbst gemacht und alle Morgen gebetet.“ Das längere, in Trochäen nach alter Art verfaßte Gebet beginnt wie folgt:

Treuer Wächter Israels, Dir sei Preis und Dank und Ehre,
Laut anbetend lob' ich Dich, daß es Erd' und Himmel höre.
Engel, Menschen, Thiere, Pflanzen, alle loben Gott den Herrn;
Heilig, heilig, heilig ist Er! Dies erschalle nah und fern.
Billig soll mein erster Hauch, da ich von dem Schlaf erwache,
Und, des Lebens mir bewußt, an das Tageslicht mich mache,
Meinem Gott geheiligt heißen, und der Lippen erster Laut
Sei, so wie mein ganzes Leben, nur auf Gottes Ruhm gebaut.

Des Dichters Mutter wird uns geschildert als nicht groß, aber von schlankem Wuchs, sie hatte röthlich blondes Haar und die damit verbundene zarte durchsichtige Haut, die nur, wie das

gleichfalls beisammen zu sein pflegt, durch Sommersprossen stark entstellt wurde; ihre Züge sprachen Milde aus, Herzensgüte lag in ihrem Auge. Offenbar, wie die Söhne häufig mehr das Bild der Mutter als des Vaters zu sein pflegen, hatte der Dichter von ihr das überwiegende Erbtheil erhalten an Körper wie an Gemüt und Seele, die hohe Reizbarkeit, den Zug zur Idealität, den wir dem Vater, trotz seiner Verse, nicht zueignen können.

Der spätere Aufenthalt des Vaters in dem Grenzort Lorch, von wo aus er sein Werbegeschäft betrieb, war für den jungen Schiller von tiefgehender Bedeutung, denn in dieser einsamen, höchst romantischen Fels= und Waldgegend scheint zuerst seine dichterische Phantasie erwacht zu sein. Allein oder mit seiner Schwester machte er Ausflüge in die Berge, die um so mehr Eindruck gewannen, als sie dem strengen Vater verborgen werden mußten. Aber die frühe Regsamkeit des Knaben zeigte sich zuerst darin, daß, angeregt durch den Verkehr mit des Predigers Sohn, der kleine Fritz, den die Eltern dazu staffiren mußten, mit großem Ernst den Kanzelredner spielte und dabei nicht litt, daß gelacht wurde. Ein jüngerer Spielkamerad war der später als Dichter bekannt gewordene Conz, der in einer Ode an Schiller, vom Jahre 1781 die damalige Umgebung von Lorch mit Folgendem schildert:

Sieh, hier auf den Auen der Heimath,
Jetzt unter dem Schirm der alten Linde,
Ach! der Pflegerin meiner Kindheit,
Jetzt am rieselnden Quell,
Der patriarchalisch sein schwarzblaues Wasser
Geußt aus der hölzernen Urn'
In das Becken, gewölbt von der Künstlerhand der Natur;
Jetzt an den Krümmungen des Walds,
Der wiedertönt vom Gesang der Vögel,
An schattigen Tannen
Und hochragenden Eichen,

Wo mir kläglich herabtönt der Holztaube Gegirr;
Dort vor mir der hochthronende Rechberg,
Und weiter hinten, wo unten die Flur,
Vom Weidenbach durchschlängelt,
Halb umgränzet der Wald,
Majestätisch emporhebend den Riesenrücken,
Dein Stolz, o Suevia,
Der mächtige Staufenberg.

Aber sogleich sollte die Phantasie des Knaben in anderer Weise genährt werden. Der junge Schiller zählte neun Jahre, als sein Vater nach Ludwigsburg versetzt wurde, dies aber war soeben die Residenz des Herzogs geworden, der von Stuttgart, um die sich auflehnenden Stände zu strafen, sich fortbegeben hatte. Aller Glanz des Hoflebens wurde in dem sonst so stillen Ort entfaltet, französisches Schauspiel und Oper, Bälle, Maskeraden und mancherlei Erfindungen eines nach dem Zuschnitt von Fontainebleau prunkenden Hofes. Den Knaben, der diesen Eindrücken nicht entgehen konnte, ergriff am tiefsten das Schauspiel mit seinen Costümen und Decorationen, mit seiner Declamation und seinem tragischen Inhalt: die Schwester mußte ihm beistehen bei der Nachbildung dramatischer Spiele mit Papierfiguren, und schon regte sich die erste Erfindung eines Trauerspiels. Es fällt dies in Schillers dreizehntes Jahr, und sein Vater erinnert ihn*) an sein erstes, damals verfaßtes Stück: „Die Christen."

In Ludwigsburg besuchte Schiller die lateinische Schule; er schien zum Theologen bestimmt zu sein, der Wunsch der Eltern traf hier mit seiner Neigung zusammen: sein Mitschüler Friedrich Wilhelm von Hoven, gleichfalls eines Offiziers Sohn, der bereits eine frömmelnde Richtung angenommen hatte, bestärkte ihn darin noch mehr. Um Ostern 1769 mußte Schiller nach Stuttgart, um sich

*) Man sehe den von Boas mitgetheilten Brief, I S. 61.

dort, wie alle theologischen Scholaren, zu dem üblichen Examen zu stellen; er erhielt ein Zeugniß, das Hoffnungen auf ihn setzte.*)

Noch hatte Friedrich Schiller die Schule nicht beendigt, als sein Vater von Ludwigsluſt abberufen und nach des Herzogs neuerbautem Lustschloß Solitude versetzt wurde, wo dessen kundige Hand nämlich die Sorge für die Baumpflanzungen übernehmen sollte. Der Sohn blieb fürs erste noch in Ludwigsburg zurück, in der Pflege des Professors Friedrich Jahn. Hier fühlte er sich aber nicht wohl und nur die Möglichkeit, die Seinigen zuweilen in dem nahen Lustschloß besuchen zu können, hielt ihn aufrecht. Er mußte auch wiederum nach Stuttgart zur Wiederholung des Landexamens, und diesmal erhielt er die noch bessere und bedeutsamere Censur: Puer bonae spei, qui non infeliciter in litterarum tramite progreditur. Zu den Leistungen, welche er damals aufweisen konnte, gehörten namentlich auch lateinische Verse, er hatte die römische Metrik und Prosodie wohl inne; die ersten deutschen machte er mit inniger Herzenserhebung am Tage vor seiner Confirmation, wie er dies nachmals selbst erzählt hat.

In Folge schnellen Wachsens und zugleich angestrengter Studien zog der dreizehnjährige Schiller sich eine körperliche Schwäche zu, welche in den nächsten Jahren zwar überwunden wurde, indessen doch wohl den Grund zu den später hervortretenden Uebeln gelegt hat. Was in dieser Zeit Schillers Lage noch trauriger gestaltete, war die Versetzung des Professor Jahn an die in der Solitude eingerichtete Militärakademie, dann der Verlust seines Freundes Hoven, der eben dahin überging, endlich seine Unterbringung bei dem unfreundlichen und dem Jähzorn erliegenden Professor Winter, der ihn einmal sogar unschuldig mißhandelte.

Sobald der Gesundheitszustand es wieder gestattete, suchte Schiller mit verdoppeltem Eifer das Versäumte einzubringen. Die

*) Puer bonae spei, quem nihil impedit, quominus inter petentes hujus anni recipiatur.

Zeit, in eine höhere Schule überzugehen, die Universität zu besuchen und Theolog zu werden, rückte immer näher; allein gerade seine Fortschritte entfernten ihn von diesem Ziel. Der Herzog nämlich, der seine neugegründete Militärschule vor allen im Auge hatte und hier die talentvollsten Jünglinge, besonders aber die Söhne von Offizieren versammeln wollte, ließ wiederholt bei allen vorbereitenden Anstalten Nachfrage halten, ob sich nicht geeignete Schüler für jene vorfänden. So wurde auch des Herzogs Auge auf den hoffnungsvollen Friedrich Schiller gelenkt und es erfolgte deshalb das Anerbieten an den Vater, denselben kostenfrei in die Anstalt aufnehmen zu lassen. Was der Herzog als besondere Gnade bot, erschien freilich der Familie als Zwang und verursachte die äußerste Bestürzung, denn man hatte sich einmal an den Gedanken gewöhnt, in dem jungen Schiller den künftigen Kanzelredner zu erblicken und, wie groß auch sonst der Umfang des Lehrplans in der Solitude sein mochte, für den Theologen gab es hier kein Studium und keine Laufbahn. Der Vater wagte es, das Anerbieten abzulehnen. Obwohl der Herzog nicht zürnte und später den Knaben vergessen zu haben schien, ward doch plötzlich, jedoch unter freundlichen Formen, die Aufforderung erneuert, der Fürst wollte den Jüngling in der Wahl seines Berufes nicht durchaus beschränken und verhieß besser für ihn zu sorgen, als dies im geistlichen Beruf werde geschehen können. Hiergegen würde in des Vaters Lage ein fernerer Widerstand gefahrvoll gewesen sein, man gab also nach und die Eltern beruhigten sich nur damit, daß sie, selbst auf der Solitude wohnend, nun den geliebten Sohn wieder in ihrer nächsten Nähe haben würden; er selbst aber fand hier seinen alten Schulfreund wieder. So trat denn Schiller in die neue Pflanzschule ein und wählte, da es hier keine Vorbereitung für den geistlichen Stand gab, das juristische Fach als das zunächst liegende.

Die herzogliche Militär-Akademie hatte, wie dies schon der Name sagt, eine durchaus militärische Verfassung, außerdem

herrschte hier eine Sonderung der Schüler nach den Ständen. In Beziehung auf das Studium galten andere Theilungen, welche sogleich einen Begriff geben von der Wunderlichkeit des Instituts. Die Schüler ordneten sich in siebzehn Abtheilungen, nämlich: in Juristen, Kameralisten, Finanzverständige, Mediciner, Kaufleute, Soldaten, Jäger, Bereiter, Architekten, Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Modellirer, Kunstgärtner, Musikanten, Schauspieler und Tänzer. Man würde es nicht glauben, wenn man uns nicht ausdrücklich meldete, daß jede dieser Abtheilungen ihren besonderen Schlafsaal, ihre eigene Speisetafel, und natürlich ihren eigenen Vorgesetzten gehabt: welch eine allgemeine Abrichtung also für alle Specialitäten des Staatslebens, und in diesem Mechanismus nun denke man sich den dichterischen Genius!*)

Schiller machte, wie er denn gut vorbereitet war, auch hier in den allgemeinen Wissenschaften, im Lateinischen und Französischen gute Fortschritte, und der Vortrag des Professor Abel in der Philosophie wirkte auf ihn anregend; als er aber im Jahre 1774 zu dem speciellen juristischen Studium überging, machte pedantischer Vortrag ihm dasselbe langweilig, so daß er, der bisher seine Mitschüler übertroffen hatte, hier zurückblieb. Während der Vorlesungen, welche den Geist wenig beschäftigten, schweifte seine Phantasie auf poetische Bahnen ab.

Im Jahre 1775 ward die Pflanzschule nach Stuttgart verlegt, sie erhielt den Namen einer Akademie und ward erweitert durch eine medicinische Facultät. Als der Herzog anfragte, welche Schüler sich für dieselbe eignen würden, meldeten sich mit fünf

---

*) Selbstverständlich trugen die Schüler Uniform und zwar von hellblauem Commißtuch mit Kragen und Aufschlägen von schwarzem Plüsch, versilberten Knöpfen und weißen Achselschnüren, dazu weiße Tuchbeinkleider, baumwollene Strümpfe und Schnallenschuhe. Den Kopf, dem ein vorschriftsmäßiger Zopf nicht fehlen durfte, bedeckte ein dreieckiger Hut. Der Paradeanzug hatte verschiedene Abstufungen, dabei auch Frisur und Puder. In diesem Aufzuge gab, wie sein Freund Scharffenstein schildert, der hochaufgeschossene, langhalsige Schiller eine besonders auffallende Figur, zumal bei seiner Zerstreutheit und äußern Sorglosigkeit.

andern auch Schiller und sein Freund Hoven, im Gefühl, daß sie in der Jurisprudenz das Versäumte nicht mehr einzubringen vermöchten, und mit dem ernsten Vorsatz, in der neuen Bahn mehr Eifer zu zeigen. Dem Vater, der schon juristische Bücher für den Sohn angeschafft, war die Aenderung freilich nicht recht, allein sie brachte den jungen Schiller wieder dem Herzog näher.

Der Fleiß des angehenden Mediciners erstreckte sich besonders auf Anatomie, aber bei den Lehrvorträgen stellte sich doch wieder das einmal zur Gewöhnung gewordene Abschweifen der Phantasie ein. Dazu kommt, daß Schiller in dieser Zeit schon eifriger zu dichten begann und daß seine Versuche dem Lehrer der schönen Wissenschaften an der Akademie, Balthasar Haug, bekannt wurden und an ihm Ermunterung fanden; in der von ihm redigirten Monatsschrift, „Schwäbisches Magazin", Jahrgang 1776, finden wir das erste Gedicht Schillers gedruckt, eine religiöse Ode, „der Abend." Daß sich hier Nachahmung von Klopstock und Utz zeigt, ist in der Ordnung, es tritt aber auch schon des Dichters Eigenheit hervor, namentlich in der Sehnsucht nach Amerika und in der Sympathie für den dort entflammten Freiheitskampf, dann aber auch in der Bitte um die Gabe der Dichtkunst. Gleich der Anfang lautet:

Die Sonne zeigt, vollendend gleich dem Helden,
Dem tiefen Thal ihr Abendangesicht,
(Für andre, ach! glücksel'gre Welten
Ist das ein Morgenangesicht).
Sie sinkt herab vom blauen Himmel,
Ruft die Geschäftigkeit zur Ruh,
Ihr Abschied stillt das Weltgetümmel
Und winkt dem Tag sein Ende zu.

Jetzt schwillt des Dichters Geist zu göttlichen Gesängen,
Laß strömen sie, o Herr, aus höherem Gefühl,
Laß die Begeisterung die kühnen Flügel schwingen,
Zu dir, zu dir, des hohen Fluges Ziel,

Mich über Sphären, himmelan gehoben,
Getragen sein vom herrlichen Gefühl,
Den Abend und des Abends Schöpfer loben,
Durchströmt vom paradiesischen Gefühl.
Für Könige, für Große ist's geringe,
Die Niederen besucht es nur —
O Gott, du gabest mir Natur,
Theil' Welten unter sie — nur, Vater, mir Gesänge.*)

Bei aller jugendlichen Unsicherheit zeigt das Gedicht Schwung und Pathos und schon einen Klang der Sprache, wie die erkennbaren Muster ihn nicht besitzen. Der Schluß lautet:

Verstumm' Natur umher und horch der hohen Harfe,
Denn Gott entzittert ihr;
Hör' auf, du Wind durchs Laub zu sausen,
Hör' auf, du Strom durchs Feld zu brausen
Und horcht und betet an mit mir:
Gott thuts, wenn in den weiten Himmeln
Planeten und Kometen wimmeln,
Und Sonnen sich um Axen drehn,
Und an der Erd' vorüberwehn.

Gott — wenn der Adler Wolken theilet,
Von Höhen stolz zu Tiefen eilet,
Und wieder auf zur Sonne strebt;
Gott — wenn der West ein Blatt beweget,
Wenn auf dem Blatt ein Wurm sich reget,
Ein Leben in dem Wurme lebt,
Und hundert Fluten in ihm strömen,
Wo wieder junge Würmchen schwimmen,
Und wieder eine Seele webt.

---

*) Eine Eigenheit des Gedichtes sind die schwäbischen Reime: Gesänge: geringe, beschimmert: dämmert, strömen: schwimmen — später bekanntlich noch: Menschen: wünschen.

Und willst du, Herr, so steht des Blutes Lauf,
So sinkt dem Adler sein Gefieder,
So weht kein West mehr Blätter nieder,
So hört des Stromes Eilen auf,
Schweigt das Gebraus empörter Meere,
Krümmt sich kein Wurm und wirbelt keine Sphäre —
O Dichter schweig: zum Lob der kleinen Myriaden,
Die sich in diesem Meere baden,
Und deren Sein noch keines Aug durchdrang,
Ist todtes Nichts dein feurigster Gesang.

Doch bald wirst du zum Thron die Pupurflügel schwingen,
Dein kühner Blick noch tiefer, tiefer dringen,
Und heller noch die Aeolsharfe klingen;
Dort ist nicht Abend mehr, nicht Dunkelheit,
Der Herr ist dort und Ewigkeit.

Mit einem Gedicht dieser Art hätte Schiller eine Bedeutung haben können unter den Poeten der Zeit, doch ihm war eine neue Art, deren Keime schon hier verborgen liegen, vorbehalten. Dazu bedurfte es freilich noch eines fernern Stückes eigenthümlichen Lebens. Schon die nächsten Gedichte, welche der Jahrgang 1777 von Haugs genannter Zeitschrift bringt, zeigen uns mehr den künftigen Schiller. Hatte Klopstocks Odenton sich gegen den Eroberer gerichtet und Stolberg den Tyrannen den Tod geschworen, so sang nun Schiller aus der drückenden Enge seiner Verhältnisse und unter dem Eindruck der schwülen Luft draußen gleichfalls Lieder und Oden gegen Eroberer und Tyrannen, die neuen Schwung schöpften aus den Freiheitskriegen in Amerika. Von hier bis zu den Räubern war es nicht mehr weit.

Solche Stimmungen steigerten sich um so mehr, als in dem Institut nicht nur die Poesie verpönt war, sondern auch über die Lectüre der Zöglinge strenge Wacht gehalten wurde und sie in aller Heimlichkeit sich Bücher verschafften und ihre poetischen Versuche

sich mittheilten. Schiller stand im Bunde mit noch dreien andern, dem schon genannten Hoven, Petersen und Scharffenstein*). Zu den Büchern, welche sie lasen, gehörten Rousseau's Schriften, die gewaltig aufregend wirkten, sowohl mit ihren socialen Theorien als mit ihrem Romaninhalt, ferner Millers Siegwart und Goethes Werther, und, durch letzteren vermittelt, Ossian; aber auch schon Plutarch gab den Gedanken der Jünglinge eine Richtung, welche wenig zu militärischer Subordination paßte. Die nächste Wirkung war die Emancipation von Klopstock, der noch vor kurzem auch Schiller ein großes Vorbild gewesen war und seine eigene Idealität nicht wenig gefördert hatte. Schon damals fühlte Schiller das Gestalt- und Blutlose der Klopstockischen Poesie, ja die Leerheit mancher seiner bewunderten Oden. So war die Brücke abgebrannt und es gab nur noch ein Vordringen auf anderem Wege.

Und nun lernte Schiller Shakespeare kennen. Durch seinen Lehrer Abel wurde er mit Wielands Uebersetzung bekannt, zunächst mit einigen Scenen des Othello, die sogleich den tiefsten Eindruck machten und das Verlangen erweckten, das ganze Stück kennen zu lernen. Aber hier trat wiederum sofort Schillers Individualität ein, denn er fühlte sich bald wieder abgestoßen. Er selbst schildert uns deutlich sein damaliges Verhältniß zu Shakespeare, in der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung. So sehr ihm Leben und Leidenschaft des Dichters imponirte, so widerstrebte ihm doch die Art der Darstellung, die Mischung von Ernst und Scherz, vor allem aber, er verlangte mehr Ausbreitung des Gefühls, mehr verweilende Betrachtung, kurz mehr Reflexion, mehr Sentimentales. Er wäre nicht Schiller gewesen, hätte er anders empfunden und geurtheilt.

Dazu Lessings Schauspiele und Goethes Götz von Berlichingen. Wenn Schiller in späterer Zeit auch seine kritischen Bedenken gegen

*) Ihnen allen verdanken wir Mittheilungen über Schillers Leben in dieser Zeit.

Lessings Emilia und Nathan, ja vor ersterer sogar eine gewisse Abneigung hatte, so ist dennoch der erste Eindruck ein unverkennbar großer gewesen, ja auch die Wirkung eine nachhaltigere, wie sich das namentlich im Fiesco zeigt, aber auch schon in den Räubern, denn hier spricht sich jener Unmut über sociale Verhältnisse nur noch unumwundner aus. Vom Götz, den Schiller auf Spaziergängen laut vorzulesen pflegte, imponirte das Feuer, und die Ungebundenheit der Form reizte um so mehr zu ähnlicher Production. Schiller sagt in späterer Zeit: „Mein letztes Hemd hätte ich in jenen Tagen mit Freuden hingegeben für einen dankbaren tragischen Stoff, meinen jugendlich aufstrebenden Geist daran zu üben." Da führte ihm ein Zeitungsblatt die Nachricht von dem Selbstmord eines Studenten zu — er schrieb sogleich ein Trauerspiel: „Der Student von Nassau" — nichts von dieser, für untauglich erklärten Jugendarbeit ist erhalten worden.

Es wirkten unterdeß die Werke der Sturm- und Drang-Periode auf Schiller fort. Bald war Klinger sein Lieblingsautor: Die Nachdrücklichkeit, Leidenschaft, ja Wildheit wirkte auf den ähnlich Gestimmten, und diese Werke haben, während sie zugleich das Muster der dramatischen Form wurden, offenbar den Geist zur Reife geführt, den wir in den Räubern finden. Noch später nannte Schiller die Eindrücke, die er von Klingers Werken empfangen, unauslöschlich. Nicht minder groß aber war die Wirkung, welche Leisewitzens Julius von Tarent auf den künftigen Dramatiker machte, bekanntlich das Brudermordstück, das mit Klingers Stück „die Zwillinge" um den Preis concurrirte und von diesem geschlagen wurde. Schiller machte ernste Anstalt zu einem Trauerspiel nach dem Muster des Julius und er wählte dazu einen Stoff aus der florentinischen Geschichte — Cosmus, oder wohl richtiger Julian von Medici — die zum Mord führende Eifersucht zweier Brüder. Er hat nichts davon erhalten — und doch verklärte sich diese Jugendarbeit in einer späteren. Ueberhaupt wird nicht zu verkennen sein, daß Julius von Tarent seinen Einfluß übt

auf Schillers Braut von Messina, der hier freilich schon ganz Schiller ist.*)

Weiterhin muß Schiller auch Lenz und Wagner gekannt haben, denn die Einwirkungen treten hervor, sowohl im Ganzen als im Einzelnen. In Lenzens Stück „die beiden Alten," finden wir Scenen der Räuber vorgebildet, in Wagners „die Reue nach der That" Schillers Kabale und Liebe.

Darüber ward das medicinische Studium nicht vernachlässigt, im Wetteifer mit seinen nähern Freunden erwarb Schiller gute Kenntnisse, und namentlich hatte er Vorliebe für Physiologie. Als daher gegen das Ende seines Studiums ihm eine Probeschrift aufgegeben ward, nach welcher man entscheiden wollte, ob er zur Entlassung reif sei, da wählte er als Gegenstand und Titel „die Philosophie der Physiologie," er schrieb die Abhandlung deutsch, übersetzte sie dann ins Lateinische. Das richtende Lehrercollegium fand viel Gutes daran, den Vortrag aber aufbrausend und schwülstig, so daß man dieselbe nicht, wie die besten anderen, zum Druck zulassen wollte, ein Urtheil, das der Herzog bestätigte, welcher bei dieser Gelegenheit zugleich bestimmte, Schiller solle noch ein Jahr in der Anstalt verbleiben, „wo inmittelst sein Feuer noch ein wenig gedämpft werden kann." Allein diese Maßregel hatte gerade den umgekehrten Erfolg und sie zunächst scheint für Schiller entscheidend geworden zu sein. Schon ganz darauf vorbereitet, der beengenden Anstalt zu entkommen und die Freiheit zu gewinnen, fühlte er sich jetzt doppelt gefesselt, da er alles zu Lernende bereits zu besitzen glaubte, wendete er sich mit um so besserem Gewissen den Gegenständen seiner Neigung zu. Und nicht mehr fehlte ihm,

*) In der Braut giebt ohnedies, wie Boas (I, 143) sehr gut nachweist, die Chorstelle:

Völker verrauschen,
Namen verklingen u. s. w.

eine specielle Reminiscenz aus Leisewitzens Julius von Tarent, und eine andere findet sich in den Räubern.

wonach er so lange gelechzt hatte, ein ausgiebiger Stoff zu einem Trauerspiel.

Sein Freund Hoven machte ihn aufmerksam auf eine Geschichte in Haugs schwäbischem Magazin; sie führt den Titel: „Zur Geschichte des menschlichen Herzens", und man hielt den gefangenen Schubart für den Verfasser. Die Erzählung, auf welche wir noch zurückkommen, erfüllte jetzt mächtig die Phantasie Schillers, es war nichts anderes gegeben als der Stoff zu den Räubern, in den Hauptzügen festgestellt, nur noch der dramatischen Belebung wartend. Schon im Jahr 1777 hatte Schiller die Bearbeitung begonnen, sie dann aber über dem medicinischen Studium ruhen lassen, jetzt wo er sich zu freier Thätigkeit berechtigt glaubte, nahm er mit indessen gewachsener Kraft den Plan wieder auf, um die ganze gesammelte Fülle des Gedankens und Gefühls, seine Leidenschaft und seinen Unmut nunmehr hineinzudrängen. Die Abfassung konnte nur heimlich geschehen, es wird erzählt, daß Schiller sich öfters als krank ausgab, um im Krankensaal bei nächtlicher Stille desto ungestörter arbeiten zu können und man ist versucht, die Unheimlichkeit mancher Scene damit in Verbindung zu bringen. Charaktere seiner Mitschüler wurden im Drama angebracht, und selbst die Namen ‚Mohr' und ‚Schweizer' gehören Zöglingen der Akademie, während Franz und Karl der Erzählung im Schwäbischen Magazin entnommen sind.

Dies war im Jahr 1780, und kaum hatte Schiller unter solchen Verhältnissen sein Stück zu Ende gebracht, als sogleich an die Dissertation zum Abgange gedacht werden mußte. Aber auch hier verleugnete der Dichter sich nicht, in seiner deutsch geschriebenen Abhandlung „über den großen Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen," die er mit großem Fleiß ausführte, citirte er zur Begründung seiner Sätze Stellen aus Shakespeare, ja machte sogar Gebrauch von einer Stelle seiner Räuber. Man hielt zwar manches in dieser Abhandlung für unbewiesen und gewagt, erklärte sie aber dennoch, nach vorgenom-

menen Aenderungen für des Druckes nicht unwürdig. Zugleich war Schiller aufgegeben, lateinisch über die Faulfieber zu schreiben, er that es nicht mit gleichem Eifer und diese Dissertation ward nicht des Druckes werth befunden. So kam denn jene Schrift in die Oeffentlichkeit und sie ging in der medicinischen Welt nicht spurlos vorüber, der Verfasser selbst aber ward am 14. December 1780 aus der Akademie entlassen, um beim Grenadier-Regiment des Generals Augé als Medicus ohne Porte épée angestellt zu werden, allerdings, im Vergleich zu andern Berufsgenossen, eine Zurücksetzung und wenig geeignet, Schiller seine Stellung lieb zu machen. Das Regiment, aus 240 Mann bestehend, zählte unter diesen meistens Schwache und Gebrechliche, denn seit des Herzogs Vorliebe für das Militär geschwunden, hatte man die Kräftigern entlassen und nur die Invaliden aus Mitleid noch beibehalten. Es gab also hier für den Arzt zu thun, und er war nicht ungeschickt, öfters sogar glücklich, doch wirft man ihm eine Neigung zu starken Dosen und gewagten Kuren vor, was wohl in Verbindung zu bringen wäre mit Goethes späterem Urtheil, der in Schillers poetischem Charakter eine Neigung zum Gewaltsamen und geradezu Grausamen wahrzunehmen glaubte.

Auch in Stuttgart erhielt Schiller einen abendlichen Verkehr mit seinen Freunden, bei höchst frugalem Mahl, wie die schwache Besoldung dies gebot. Man entbehrte bei diesen Abendmahlzeiten ungern des Weins und, wie es scheint, um eines geringen Erwerbs willen gab Schiller in dieser Zeit ein Journal heraus, davon lange Zeit jede Kunde gefehlt hat: Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen. Es erschien Dienstags und Freitags bei dem Buchdrucker Christoph Gottfried Mäntler in Stuttgart, kann aber nur kurzen Bestand gehabt haben. Augenscheinlich ward Schiller von seinen literarischen Freunden bei diesem Unternehmen unterstützt, wie denn eben der Erwerb ihren Versammlungen zu gut kommen sollte. In einigen der erhaltenen Blätter der Zeitschrift (aus dem Jahre 1781) zeigt sich ungemeine Vorliebe für Friedrich den Großen, nicht

minder für Joseph II., zwei längere Artikel handeln von Cagliostro, auffallend bleibt der geringe Bezug auf Erscheinungen der Literatur. Wieviel Schiller an diesen Aufsätzen gehört, ist zweifelhaft, außer Zweifel nur eine Ode: „auf die glückliche Wiederkunft unsers gnädigsten Fürsten" — in Nr. 19, vom 6. März 1781. Sie ist noch ganz in dem Ton der abgewichenen Periode und besteht in allen Ehren neben denen Ramler's und der Karschin. Ich glaube sie, da sie in der Ausgabe fehlt, hierher setzen zu müssen:

Dein Fürst ist da! — Laß rund herum erschallen
Des frohen Jubels lauten Silberton!
Komm, Würtemberg, mit deinen Bürgern allen
Laut dankend vor des Wiedergebers Thron.

Der Fürst ist da! — Sagt Thäler es den Hügeln,
Ruf's Erde, ruf's zu dem Olymp empor!
Zurückgeführt auf Cherubinen-Flügeln,
Zieht er jetzt ein in unser Freudenthor.

Er kommt zurück, bringt Glück für seine Kinder
Von Völkern mit, die er gesegnet sah.
Der Frühling fliegt voran, Sein herrlicher Verkünder,
Jauchzt, Bürger, jauchzt! — Carl und der Lenz ist da!

Sag Ausland, schielst du nicht mit neid'schen Blicken
Auf Würtembergs glücksel'ge Hütten her?
Trügt ihr nicht gern die Ketten, Republiken,
Wär euer Herrscher — Er?

Sprecht, Nachbarn, sprecht! Ihr habt ihn selbst gesehen,
Wer tadelt noch der Würtemberger Stolz?
Er ist gerecht — ihr müßt es selbst gestehen!
Wir haben Ihn — und spotten eures Golds!

Schiller ging nun mit dem Plan um, sein fertiges Stück in die Welt zu bringen, und von hier ab bekommt auch sein Leben einen mehr romanhaften Charakter. Daß das Unternehmen für ihn in seiner Lage und für seine künftige Laufbahn gefahrvoll sei, entging ihm nicht, hatte er doch während der Abfassung selbst zum öftern gegen Scharffenstein geäußert: „Wir wollen ein Buch machen, aber das durch den Schinder absolut verbrannt werden muß.“ Schillers Autorschaft mußte also ein Geheimniß bleiben, die Unterhandlung mit dem Buchhändler durch einen andern geführt werden. Dazu bot sich Gelegenheit, als Petersen auf einer Reise Manheim berührte; er sollte hier einen Buchhändler zu gewinnen suchen, es war zunächst an Schwan gedacht. Aus dem Brief, mit dem Schiller den Freund beauftragt, entnehmen wir: „Der erste und wichtigste Grund, warum ich die Herausgabe wünsche, ist der allgewaltige Mammon, dem die Herberge unter meinem Dache gar nicht ansteht — das Geld. Stäudlin hat für einen Bogen seiner Verse einen Dukaten von einem Tübinger Verleger bekommen, warum sollt' ich für mein Trauerspiel, das durch den neuen Zusatz 12—14 Bogen eng gedruckt geben wird, von einem Manheimer nicht eben so viel — nicht mehr bekommen? Was über fünfzig Gulden abfällt — ist Dein.“ — „Der zweite Grund ist, wie leicht zu begreifen, das Urtheil der Welt, dasjenige, was ich und wenige Freunde mit vielleicht übertrieben günstigen Augen ansehen, dem unbestochenen Richter, dem Publikum preiszugeben. Dazu kommt noch die Erwartung, die Hoffnung und Begierde, welches alles mir meinen Aufenthalt im Lande der Prüfung verkürzen und versüßen, und mir die Grillen zerstreuen soll. Ich möchte natürlich auch wissen, was ich für ein Schicksal als Dramatiker, als Autor zu erwarten habe. Und dann endlich ein dritter Grund, der ganz echt ist, ist dieser: Ich habe einmal in der Welt keine andere Aussicht, als in einem Fache zu arbeiten, d. h. ich suche mein Glück und meine Beschäftigung in einem Amte, wo ich meine Physiologie nnd Philosophie durchstudiren und nützen kann, und wenn ich etwas dreister

schreibe, so ist es in diesem Fache. Schriften auf dem Felde der Poesie, der Tragödie u. s. w. werden meinem Plane, Professor der Physiologie und Medicin zu werden, eher hinderlich sein. Darum suche ich sie hier schon weg zu räumen."

Schiller empfiehlt dem Vermittler die äußerste Verschwiegenheit, wie er seinerseits die größte Vorsicht beobachte, ja er wünscht, Petersen möge, da er selbst schwerlich die Autorschaft werde übernehmen wollen, im Publicum ausstreuen, es sei einer seiner Brüder der Verfasser. Schillers Brief aber ist in vieler Rücksicht von Wichtigkeit, da er uns so deutlich seinen Lebensplan zeigt. Er war damals noch durchaus nicht für die Poesie entschieden, bezeichnet sie vielmehr als ein Hinderniß auf der gewünschten Laufbahn. Die medicinische Praxis sagte ihm offenbar nicht zu, wohl aber die Theorie, insbesondere diejenigen Theile, welche sich zur Philosophie hinüberführen ließen. Er wünschte Docent zu werden. Hiernach wird seine spätere Docentenlaufbahn, sowie auch seine spätere leidenschaftliche Beschäftigung mit Philosophie um vieles erklärlicher, und sie erscheint nicht blos als ein Asyl der Noth, tritt vielmehr sogar in Zusammenhang mit den kindischen Predigtversuchen und seiner lange gehegten Liebe für den geistlichen Beruf — so wie mit dem Charakter seiner Dichtung.

Petersen konnte mit dem Manuscript in Manheim kein Geschäft machen, jetzt entschloß sich Schiller in Stuttgart das Werk auf seine Kosten drucken zu lassen; das Geld dazu borgte ein Freund. Es wurden wenigstens die Aushängebogen an den Buchhändler Schwan in Manheim, der für einen Beförderer der Literatur, galt, mit der Bitte gesandt, sich seinerseits für die Verbreitung interessiren zu wollen. Dieser aber sandte in sonst wohlwollender Weise die Druckbogen mit Anmerkungen, welche die stärksten Stellen bezeichneten, zurück, und Schiller erschrak nun selbst über manches, änderte noch in den letzten Bogen, so viel möglich war und die schon gedruckte Vorrede wurde ganz unterdrückt, ein milderes Vorwort, wie wir es jetzt noch haben, trat an ihre Stelle. Auch hatte

der Verfasser, zu seiner Entschuldigung, das Stück als ein nicht für die Bühne berechnetes bezeichnet, jetzt, durch Schwan ermuntert, faßte er wieder die Hoffnung, es auf den Brettern zu sehen. *)

Das auf gutem Papier gedruckte Exemplar lag nun dem Autor vor und erregte dessen Freude. Der Titel lautete: Die Räuber, ein Schauspiel, Frankfurt und Leipzig 1781; er war geziert durch eine von der Hand eines Akademikers gezeichnete und radirte Vignette, darstellend eine Scene aus dem vierten Act. Am Schluß eine zweite Vignette: Brutus und Cäsar in Charons Nachen, mit Bezug auf das eingelegte Römerlied. Schiller hatte sich über die Wirkung nicht getäuscht; das im Sommer 1781 erscheinende Stück fiel wie eine Bombe in das friedliche Stuttgart, durch Schillers Freunde vermittelt ward es weiter und weiter bekannt und auch der Verfasser blieb nicht mehr verborgen. Da die meisten Leser in Stuttgart mit Shakespeare unbekannt waren und sich vom Götz als einem wilden Product abwendeten, so war das aus ihrer nächsten Nähe kommende Stück in der Neuheit seines Tones um so überraschender und die Wirkung in der That nach verschiedenen Seiten hin eine gewaltige. Die Jugend fand darin den Ausdruck ihrer eigenen Unruhe, man fühlte, daß dem ein beredtes Wort geliehen sei, was in der schwülen Luft war. Mit Bewunderung drängten sich auch entfernter stehende an Schiller heran und er machte hier die Bekanntschaft des Musikers Streicher, welcher bald der Gefährte seiner Leiden werden sollte. In ähnlicher Weise erneuerte sich bei dieser Gelegenheit die Bekanntschaft mit Lenz und eben die Räuber waren es,

---

*) Es hieß in der unterdrückten Vorrede: „Es mag beim ersten in die Hand nehmen auffallen, daß dieses Schauspiel niemals das Bürgerrecht auf dem Schauplatz bekommen wird. Wenn nun dieses ein unentbehrliches Requisitum zu einem Drama sein soll, so hat das meinige freilich einen großen Fehler mehr.“ Dann: „Ich schreibe einen dramatischen Roman und kein theatralisches Drama.“ Diese erste Vorrede ist in Petersens Nachlaß erhalten worden — abgedruckt bei Hoffmeister und Boas.

welche ihm einen jüngeren Kameraden der Akademie näher zuführten, v. Wolzogen, dessen Freundschaft für die Wege seines späteren Lebens so bedeutsam wurde. Auch ein weibliches Wesen, eine Wittwe Vischer, machte damals Schillers Bekanntschaft; der Dichter idealisirte ihre Erscheinung bedeutend, denn ihr gelten die flammenden Gedichte „an Laura."

Aber auch weiter hin wirkte das Werk. Schiller schrieb darauf hin an Wieland und erhielt von dem immer empfänglichen und immer liebenswürdigen, in der That den liebenswürdigsten Brief, der die Bedeutung des Werkes vollkommen anerkannte und die bemerkenswerthe Aeußerung enthielt, der Verfasser hätte mit den Räubern nicht anfangen, sondern endigen sollen. Bei der Autorität, welche Wieland in ganz Schwaben genoß, war nun Schiller durch einen solchen Brief und ein solches Urtheil auf einmal in allen ihm nahestehenden Kreisen ein gemachter Mann.

Eine freundliche Episode in Schillers Leben ist hier die, welche ihn mit dem eingekerkerten Schubart auf Hohenasperg zusammenführte. Die Festung liegt unweit Ludwigsburg und der hier Gefangene hatte Schillers Räuber gelesen, die sogleich einen großen Eindruck auf ihn machen mußten, Schiller aber hatte schon früher durch Hoven Berührungen mit dem Hauptmann Vischer gehabt, der jetzt Commandant dieser Festung war. Man hatte dem armen Schubart eine Ueberraschung zugedacht, zugleich aber auch Schiller, denn der Hauptmann veranlaßte jenen eine Recension über Schillers Räuber zu schreiben und führte dann diesen unerkannt unter dem Namen eines Dr. Fischer in Schubarts Zelle, brachte im Laufe der Unterhaltung das Gespräch auf die Räuber und forderte den Kritiker auf, die Recension zu lesen. Das geschah und es endete mit einer Umarmung.

Eine andere Eroberung, welche die Räuber machten, wurde entscheidend. Derselbe Buchhändler Schwan, welcher Schiller gerathen hatte, jene Vorrede zu streichen, welche selbst das Stück

vom Theater ausschloß, war damit zum Freiherrn von Dalberg gelaufen, hatte es diesem, sobald er es ganz besaß, „brühwarm" vorgelesen; Dalberg aber, wie bekannt, obwohl Freiherr, Geheimrath und Vice=Präsident, war der oberste Lenker der Manheimer Bühne, welche damals Iffland, Beck, Beil und andre Künstler von Rang in sich vereinigte, in einer Zeit, wo, durch die Werke von Lessing, Goethe, Klinger angeregt, sich eben ein Theater zu gestalten begann, welches die volle Theilnahme des Publicums besaß. Ein neues Stück von Werth und einigermaßen bühnengerecht war damals eine Erscheinung, die ihren Eindruck nicht verfehlen konnte; nun war aber Dalberg auch ein feiner Kenner. Er ermaß die Tugenden des Schillerschen Stückes sogleich und wollte der erste sein, der damit seiner Bühne einen neuen Glanz gab. Er schrieb deshalb an Schiller, munterte ihn auf, das Werk bühnengerecht zu machen, die Manheimer Theater=Direction sei bereit das Stück darzustellen, überdies den Verlag einer neuen Bearbeitung zu übernehmen. Wie weit waren hier plötzlich Schillers kühnste Hoffnungen übertroffen! Und zugleich lief auch noch die Nachricht ein, daß man in Regensburg damit umgehe, das Stück aufzuführen und für die Bühne zuzustutzen!

Der Manheimer Vorschlag wurde natürlich mit Freude ergriffen, Schiller schrieb an den Freiherrn von Dalberg höflich und diplomatisch, machte sich auch sogleich an die Bearbeitung des Stückes, welche ihn noch auf wesentliche Verbesserungen der Composition führte. Am 6. October konnte er das Manuscript absenden und dies geschah u. A. mit den Worten: „Hier erscheint endlich der verlorene Sohn, oder die umgeschmolzenen Räuber." Die Aufführung wurde jetzt mit Eifer betrieben, Dalberg verlangte noch verschiedene Abänderungen im Interesse der Bühne, auf welche Schiller, dies vollständig anerkennend, gern einging, nur mit dem Wunsch, daß das Stück gedruckt werde, wie er es geschrieben. Am 10. Januar 1782 sollte die erste Aufführung stattfinden, da aber an diesem Tage ein Hoffest in Stuttgart war, an dem alle mili=

tärischen Chargen Theil nehmen mußten, erbat Schiller einen Aufschub; er erhielt ihn, die Räuber wurden nun zum ersten Mal am 13. Januar zu Manheim auf die Bühne gebracht und Schiller befand sich, unerkannt, unter den Zuschauern. Er kehrte am 17. Januar nach Stuttgart zurück und schrieb von hier aus an Dalberg: „Beobachtet habe ich sehr vieles, sehr vieles gelernt, und ich glaube, wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter an mir findet, so muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen."

Aber der Dichter ruhte nicht auf seinen Lorbeeren; je mehr sein Werk anerkannt wurde, um so strenger urtheilte er selbst, seine Forderungen waren seiner Leistung bereits voraus. Schiller gab damals im Verein mit Petersen das Würtembergische Repertorium der Literatur heraus; in diesem findet sich unter andern Aufsätzen auch von Schillers Hand eine Beurtheilung der Räuber, welche darthat, mit wie hohen Maßstäben er gemessen sein wollte.

Mittlerweile erreichten die Räuber auch schon die höhern Kreise und die Region des Hofes. Hier empfand man viel Abstoßendes, viel Bedenkliches, man fühlte den freien Geist, den Geist der Revolution heraus. Der Herzog ward verstimmt gegen einen Mann, auf den er Hoffnungen gesetzt hatte und dazu kamen unglücklicher Weise noch Klagen, welche von außen her einliefen: Die Graubündtner hatten an einer Stelle sich verletzt gefühlt und eine Beschwerde angebracht. So kam es denn, daß der Herzog in aller Strenge Schiller befahl, ins künftige nur noch Medicinisches zu schreiben und drucken zu lassen.

Wie Frau von Wolzogen meldet, war der Herzog nicht ganz gegen Schillers poetische Arbeiten gewesen, hätte vielmehr mit Stolz aus seiner umfassenden Anstalt auch einen Dichter hervorgehen sehen, um so mehr habe ihn die poetische Verirrung und der falsche Geschmack abgestoßen, so daß er von Schiller verlangt, er solle nichts drucken lassen, was nicht seine Billigung erfahren; freilich

eine Zumutung, der ein Dichter von solcher Entwickelung sich nicht freuen konnte. So freundlich nun diese Mahnung erfolgt war, so wirkte sie durchaus auf Schiller entfremdend, und dieser ließ nun in einer Reihe gelegentlich verfaßter Gedichte seinem Unmut den Zügel schießen. Von diesen war besonders eines auf den Tod Riegers, des Commandanten der Festung Hohenasperg, für den Herzog verletzend, denn Schiller feierte hier eben den Mann, welchen der Herzog strafte — so wuchs das Mißverhältniß je höher an und es bedurfte nur noch eines Tropfens um die Krisis zu vollenden.

War Schillers erste Reise nach Manheim geheim geblieben oder nachgesehen worden, so war bei den verschlimmerten Umständen für eine zweite nicht ein Gleiches zu hoffen. Der Verkehr des Dichters mit dem hohen Lenker des Manheimer Theaters war um so lebhafter geworden, als in seinem Haupt schon neue Theaterstücke sich gestalteten, der Wunsch war dringend, noch mehr von der Bühne kennen zu lernen und so gute Schauspieler zu sehen, als sie damals das Manheimer Theater besaß. Schiller wollte während der Abwesenheit des Herzogs am 25. Mai Stuttgart heimlich auf ein paar Tage verlassen, um in Manheim zweimal das Schauspiel zu sehen; er schrieb an Dalberg: „Wie glücklich wäre ich, wenn meine Räuber eins davon sein könnten! Jetzt erst würde ich mit ganzer Seele mich in die Vorstellung verlieren und mit vollen Zügen an diesem Anblick mich weiden können." Der Wunsch ward erfüllt; das Spiel der trefflichen Schauspieler, namentlich Ifflands und Becks, so wie die Güte seines Gönners reiften aber in ihm den Entschluß Stuttgart und seine dortige Stellung ganz zu verlassen und dieselbe, wo möglich, mit der eines Theaterdichters zu vertauschen. Er warf sich in solchem Sinn Dalberg ganz in die Arme, der eine Vermittlung bei dem Herzog versuchen sollte. Das hatte nun freilich seine Schwierigkeit und blieb deshalb verschoben.

Der Dichter fühlte unterdeß die Strenge des militärischen

Gesetzes: seine Entweichung ohne Urlaub war nicht verborgen geblieben und ward mit Arrest bestraft. In dieser Beraubung der Freiheit reifte in Schillers Gedanken der Plan zu seinem Stück Cabale und Liebe, das eben wohl daher so grelle Farben angenommen hat. Auch Fiesco beschäftigte den Dichter schon damals. Zugleich mit diesen Werken wuchs, da eine Verabschiedung unmöglich schien, der Gedanke der Flucht.

III.

Die Flucht. Bauerbach. Manheim.

Ueber Schillers Flucht von Stuttgart war ein gewisses Dunkel verbreitet, bis der Gefährte desselben, A. Streicher, in einer besondern höchst anziehenden Schrift*) die vollständigste Aufklärung darüber gegeben. Der schon von uns genannte Altersgenosse des Dichters war Musiker und hatte sich seinem Freunde um so mehr angeschlossen, als dessen Lage verwickelt und gefährlich wurde. Er billigte und unterstützte nicht nur den verzweifelten Entschluß, sondern theilte auch die Entbehrungen und Gefahren, welche derselbe mit sich brachte.

In demselben Maaß, als Schiller seine Lage unerträglich geworden, war auch sein Selbstgefühl gewachsen; er glaubte aus Stuttgart entfliehen zu müssen, um von einem neutralen Punkt aus dem Herzog schreiben zu können. Das fand Streichers volle Zustimmung und der Umstand, daß er selbst hinaus wollte, um die Welt zu sehen, verband beide um so näher: es handelte sich nur noch um den günstigen Zeitpunkt der Ausführung. Dieser schien gekommen, als der Hof, welcher russische Gäste erwartete, sich zu geräuschvollen Festen anschickte. Noch hätte Freundesrath abmahnen können, noch schien es einen Ausweg zu geben. Man rieth Schiller

*) Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Manheim von 1782—85. Stuttgart 1846.

ein Lobgedicht auf den Herzog an; das schlug er aus als unter den obwaltenden Umständen unmöglich, aber er schrieb nochmals an den Herzog, am 1. September, stellte seine Lage dar und erbat nur die Erlaubniß auch ferner Schriften literarischen Inhalts bekannt machen zu dürfen. Die Bittschrift blieb ungelesen. Damals befand sich unter den heranströmenden Gästen auch der Freiherr von Dalberg; Schiller erneute die Bitte einer Vermittlung, auch diese blieb, bei der nunmehrigen Mißlichkeit der Sache, unerfüllt. So schien denn der Rückweg abgeschnitten und was Schiller noch ganz besonders bestärkte, schien das Mitwissen und die Einstimmung seiner Schwester Christophine, welche ihren Bruder nicht nach Verdienst und Versprechen gefördert glaubte.

Die Unruhe der Festlichkeiten erleichterte das Entweichen. Aber Schiller wollte zuerst noch seine Eltern sehen, von seiner Mutter Abschied nehmen, es richtete sich also zunächst der Weg nach der Solitüde. Die Mutter war tief erschrocken über den Entschluß ihres geliebten einzigen Sohnes, vermochte aber nicht ihn zu ändern; dem Vater blieb er ein Geheimniß. In bürgerlicher Kleidung, mit schmalem Koffer, in dem bei wenig Wäsche auch Hallers Gedichte und ein paar Bände von Shakespeare, fuhr in der Dunkelheit ein leichtes Wäglein zum Eßlinger Thor hinaus, weil hier ein befreundeter Offizier die Wache hielt, auf einem Umwege kamen sie auf die Straße nach Ludwigsburg — ihr Weg ging nach Manheim. Am Morgen um 8 Uhr erreichten sie die kurpfälzische Grenze und athmeten freier auf.

In Manheim wendete Schiller sich den Theaterkreisen zu, erfuhr aber bald, daß sein Entweichen in Stuttgart ruchbar geworden, alle fürchteten für ihn von dem heftigen Zorn seines Fürsten, er aber vertraute auf dessen Großmut und er täuschte sich darin nicht, denn er blieb ohne Verfolgung, während der Name Dr. Ritter, den er angenommen, ihn schwerlich geschützt haben würde. Aus Vorsicht jedoch hielt er sich meistens in der Nähe von Manheim in dem kleinen Städtchen Oggersheim auf und besuchte Manheim

nur von hier aus. In das rauschende Schauspielerleben gezogen, contrastirte denn freilich dieser Aufenthalt gar sehr, der Dichter gewann indeß die reichsten Anregungen für die Stücke, welche unaufhaltsam fortrückten. Einmal wagte er sich auch bis nach Frankfurt. Das Schwebende seines Schicksals wurde nun aber durch irdische Sorge um den Unterhalt noch sehr verfinstert, des Freundes Hülfsquellen waren erschöpft, die Erhaltung des physischen Lebens forderte hart angehende Schritte, bei denen nur der Glaube an den Genius den Dichter aufrecht erhalten konnte.

So war ein halbes Jahr verflossen, als sich unerwartet dem Dichter ein Asyl darbot. Die deutsche Litteratur dankt die Erhaltung Schillers in seinen schwülsten Tagen einem zarten Frauengemüt, einer edeln Familie, welche, obwohl selbst wenig begütert und selbst nicht ohne eigne Gefahr auf ihrem verborgenen Landsitz nicht bloß Stätte und Unterhalt, sondern auch alles gewährte, dessen ein fühlendes Herz zu seinem Gedeihen bedarf. Schiller hatte sich auf der Akademie die Freundschaft eines jüngern Schülers, Wilhelm v. Wolzogen, erworben, der sich zu ihm um so mehr hingezogen fühlte, als sein dichterisches Talent hervortrat; auch dessen treffliche Mutter, Henriette von Wolzogen, war dem Dichter und seiner Familie bekannt geworden. Dieselbe, damals Wittwe, wohnte auf einem bescheidenen Landsitz in dem fränkischen Dorfe Bauerbach, zwei Stunden südlich von Meiningen; das Hauptgut mit dem herrschaftlichen Hause daselbst war ihrem ältern Bruder zugefallen. Nicht so bald bekannt geworden mit der Lage des heimatlosen Dichters, bot die edele Frau demselben einen Zufluchtsort in ihrer Nähe an, obwohl sie für fünf Kinder und eine Pflegetochter zu sorgen hatte und ihrem Sohn in Stuttgart leicht nachgetragen werden konnte, was sie seinem unglücklichen Freunde Gutes erwies. Sie befand sich damals in Stuttgart, hatte aber in Bauerbach Anstalten zu Schillers Aufnahme getroffen, falls dieser davon Gebrauch machen wollte. Er that es alsbald unter dem Namen eines Dr. Schmidt.

Das Folgende entnehme ich der Schilderung, welche Schillers

fein fühlende Lebensbeschreiberin, Frau Caroline von Wolzogen, geborene von Lengefeld, uns gegeben: „Im Winter, zu Ende des Jahres 1782, kam Schiller in dem kleinen Dorfe Bauerbach an. Tiefer Schnee bedeckte die Gegend, es war spät am Abend, schon sank die Nacht auf das Thal; aus den einzelnen zerstreuten Häusern flimmerte Licht, dem Wanderer eine Zuflucht versprechend. Einsamkeit und Freiheit, die ihm in der gegenwärtigen Lage das Wünschenswertheste schienen, lachten ihm freundlich entgegen. Das Dorf, unter den Ruinen des alten Schlosses Henneberg gelegen, war mit düstern Fichtenwäldern umgeben, die von noch höheren Bergen rings umschlossen wurden. Die in unwirthlichen Bergen karge Natur, ganz das Gegentheil von der des reichen, fruchtbaren Schwabens, bot ihren Bewohnern nur durch strenge Arbeitsamkeit Unterhalt. Aber der Hauch der Freiheit war Schillern wohlthätig und seine Phantasie gefiel sich in den Bildern der Einöde zwischen den schroffen Felsenabhängen, über denen die dunkeln Wälder hingen." Und die Schriftstellerin setzt hinzu: „Es war ein Hauptzug in seinem Wesen, daß er sich gern mit Bildern eines engen einfachen Lebens beschäftigte. Pläne zur Entfernung von der Welt lagen immer im Hintergrunde seines Gemüths. Es war, wie wenn dieses sich eine, wenn auch späte Zuflucht sichern wollte. Innerer Reichthum der productiven Phantasie und ein zartes, leicht verletzbares Gefühl, dessen Träume vom Großen und Schönen die Wirklichkeit nie erfüllen konnte, erklären diesen Zug, den er wohl mit vielen ausgezeichneten Menschen gemein hatte. Auch im späteren Leben kehrte diese Sehnsucht nach ländlicher Einsamkeit oft wieder; er gedachte dieser Zeit, wo er sie zuerst genossen, immer mit besonderem Vergnügen und behielt eine Vorliebe für den Aufenthalt, der sie ihm dargeboten."

Ein halbes Jahr lebte Schiller, in dem niemand ahnte, was er war, in der Einsamkeit des abgelegenen Ortes, während sein Geist arbeitete, verkehrte er doch auch mit den einfachen Dorfbewohnern, an die Stelle des L'hombre, das er sonst mit Freunden

zu spielen gewohnt war, trat hier das ernstere Schach, das er zuweilen mit dem Gutsverwalter ziehen konnte. Aber auch einen gebildetern Freund führte ihm das benachbarte Meiningen zu, den Bibliothekar Reinwald; dieser, welcher später Schillers Schwager wurde, war mit seinen Verhältnissen bekannt; er hatte also wenigstens die Eine Seele, die er hier sein nennen konnte. Reinwald war im Stande Schiller mit Büchern zu versehen, woran es ihm ganz besonders fehlte. Unter andern gab er ihm die Memoiren des St. Real in die Hand, und sogleich entstand in Schillers Kopf der Gedanke des Don Carlos; wenn er aber auch hier schon eine Maria Stuart ins Auge zu fassen begann, so hat auch daran wahrscheinlich der Meininger Freund seinen Antheil. Frau von Wolzogen erschien nur selten und auf kurze Zeit, dann aber war der Einfluß ihrer edelen Erscheinung auf Schiller wahrhaft wohlthuend; ein gleiches galt von ihrer gebildeten, liebenswürdigen Tochter. Die erhaltenen Briefe an Wilhelm von Wolzogen aus dieser Zeit sprechen darüber und drücken des Dichters dankbares Gemüt aus.

Schiller hatte indessen nicht gefeiert, sein Fiesco war zu Anfang des Jahres 1783 bei Schwan erschienen und die Luise Millerin wünschte er bald nachfolgen zu lassen. Da auf einmal ließ der Freiherr von Dalberg, den Schiller schon aufgegeben hatte, von sich hören, und zwar in Beziehung auf letzteres Stück. Streicher, der es großentheils hatte entstehen sehen, war nicht säumig gewesen den Manheimer Schauspielern dasselbe anzurühmen und der Intendant, theils aufs äußerste verlegen um zeitgemäße Theaterstücke, theils auch wohl im Gefühl, daß er an Schiller etwas gut zu machen habe, schrieb jetzt in freundlichster Weise an ihn und stellte die Aufführung seines neuen Werkes in Aussicht. Obwohl diesmal zurückhaltender und vorsichtiger als vorhin, ging Schiller, der die Manheimer Bühne zu schätzen wußte, auf das Anerbieten ein, und willigte auch, da es nöthig befunden wurde, in eine mehr bühnengerechte Zustutzung des Schauspiels ein. Aber bereits erfüllte Don Carlos seine ganze Seele.

Um die Unruhe des Dichters zu vollenden, kam eine neue Leidenschaft hinzu, eine Neigung zu der liebenswürdigen Tochter seiner Gönnerin, Charlotte von Wolzogen. Eifersucht folterte ihn, er konnte nnd mochte sich nicht entdecken; doch war es kein Geheimniß. Allerseits ward eine Reise für gut befunden, Schiller wollte nach Manheim und hoffte in einigen Wochen wiederzukehren, hoffentlich mit besseren Aussichten. Da in Stuttgart seine Stelle wieder besetzt war, blieb ihm kaum noch etwas anderes übrig als das Theater; bei aller Unterstützung und Schonung, die er in Bauerbach fand, blieb doch das Gefühl des Mangels jeder Hülfsquelle höchst drückend und schon wurden Verpflichtungen, die sich nicht erfüllen ließen, peinlich. Frau von Wolzogen nahm unter solchen Umständen Schiller das Wort ab, sich in Manheim nicht anzubieten. Zu seiner Reise, anfangs mit ihrem Fuhrwerk, stattete die edle Frau ihn in einer Weise aus, daß auch an die Rückreise gedacht war.

Ende Juli kam Schiller in Manheim an; Dalberg und Iffland waren leider verreist, doch sorgte Schwan für das Nöthige. Endlich erschien der Freiherr und zeigte dem mißtrauenden Dichter ein ungleich freundlicheres Antlitz als je zuvor. Die Räuber sollten wieder gegeben, Fiesco und die Millerin einstudiert werden; aber Schillers Herz hing noch ganz an Bauerbach und scheute hier festen Fuß zu fassen. Da brachte ein Brief von dort die schnelle Entscheidung. Er meldete, daß der gefürchtete Nebenbuhler, Herr von Lilienstern, dort zwei Monate zubringen wolle: Schillers Herz war zerrissen, in wilder Leidenschaft wendete er sich von dort ab und gehörte nun ganz Manheim und der tragischen Kunst. Man schloß mit ihm einen Contract als Theaterdichter, der für die damaligen Verhältnisse nicht ganz unvortheilhaft heißen konnte. Schiller verpflichtete sich auf ein Jahr für den Sold von 300 Gulden; dafür sollte er bis zum September 1784 drei Stücke liefern, Fiesco, die Millerin und noch ein drittes nach seiner Wahl. Auch ward ihm ein Benefiz und eine Reise im hohen Sommer zugesichert. Aber

zu diesen guten Aussichten kam sogleich ein böses Uebel. Der Sommer des Jahres 1783 war ungewöhnlich heiß, in dem tiefgelegenen Manheim brachen böse Fieber aus und Schiller wurde schwer davon ergriffen; sein Freund der treffliche Schauspieler Meyer erlag denselben.

Mit erfolgter Herstellung begann rüstige Arbeit. Schiller unternahm die Herausgabe der Rheinischen Thalia, welche dramatische Abhandlungen enthielt, aber auch zugleich Scenen aus seinen eben erwachsenden Stücken. Außer dem Don Carlos, auf den Dalberg Vertrauen setzte, ging dem Dichter gleichzeitig noch ein anderer Stoff durch den Kopf; es ist kein Zweifel, daß dies Conradin von Schwaben war, da Schiller dazu das Werk von Imhoff benutzte. Daß er diesen auf den ersten Blick sehr empfohlenen, weiterhin aber sich sehr schwierig erweisenden Stoff fallen ließ, würde nur zu Gunsten seiner dramatischen Einsicht sprechen. Erhoben und erfrischten ihn diese in aller Jugendfülle gehandhabten Productionen, so brachten die verlangten Umarbeitungen der beiden fertigen Stücke um so mehr Verstimmendes, Schiller zeigte viel Nachgiebigkeit und ging im Fiesco schon weiter als er vor seinem Genius verantworten konnte — ein Opfer, das den äußeren Verhältnissen gebracht werden mußte. Wurde hier Dalberg nicht selten sein Quälgeist, so förderte er doch auch wieder den Dichter, auf den er schon stolz war; er führte ihn in höhere Kreise und bei Hof ein. Letzteres geschah mit der Vorlesung einiger Scenen des Don Carlos und hier bekundete sich Dalbergs feiner Takt, denn mehr als irgend ein anderes Stück Schillers war gerade dies geeignet in jener Region eine vortheilhafte Meinung von Schiller zu erwecken und frühere Urtheile niederzuschlagen. Bei dieser Gelegenheit machte Schiller die Bekanntschaft des zum Besuch anwesenden Herzogs von Weimar, der Schiller mit dem Titel eines Raths auszeichnete, eine Ehre, welche für diesen damals von Werth und Bedeutung war, weil sie nicht nur seiner äußeren Stellung Ansehen verschaffte, sondern vornehmlich auch sein Verhältniß zu

seinem Herzog verbesserte, indem sie, diesem gegenüber, ihm einen gewissen Halt gab, also seine Landesflüchtigkeit und Heimatlosigkeit aufhob. Sicherlich blieb auch die tiefere Wirkung auf Schillers Geist und Production nicht aus.

Bei dieser vortheilhaften Aenderung der Stimmung und Lage suchte nun auch Schillers Herz wieder Wurzel zu schlagen. Der im Unmut abgebrochene Briefwechsel mit Wilhelm von Wolzogen, mit Bauerbach und der geliebten Freundin Charlotte ward wieder angeknüpft und schien bald auch das alte Geleis zu gewinnen; der gefürchtete Nebenbuhler war bis jetzt noch nicht ernsthaft gefährlich geworden. So finden wir denn in diesen Briefen, welche durch ihre reichen Mitheilungen eine Hauptquelle für das im Jahr 1784 zu Manheim Erlebte sind, auch folgende hier mittheilenswerthe Stelle. Er schrieb am 7. Julius in einem langen, öfters unterbrochenen Brief an Frau von Wolzogen unter Anderem: — „Sie werden lachen, liebste Freundin, wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mich schon eine Zeit lang mit dem Gedanken trage zu heirathen. Nicht als wenn ich hier schon gewählt hätte, im geringsten nicht, ich bin in diesem Punkte noch so frei wie vorhin — aber eine öftere Ueberlegung, daß nichts in der Welt meinem Herzen die glückliche Ruhe und meinem Geist die zu Kopfarbeiten so nöthige Freiheit und stille leidenschaftslose Muße verschaffen könne, hat diesen Gedanken in mir hervorgebracht. Mein Herz sehnt sich nach Mittheilung und inniger Theilnahme. Die stillen Freuden des häuslichen Lebens würden, müßten mir Heiterkeit in meinen Geschäften geben und meine Seele von tausend wilden Affecten reinigen, die mich ewig herumzerren. Auch mein überzeugendes Bewußtsein, daß ich gewiß eine Frau glücklich machen würde, wenn anders innige Liebe und Antheil glücklich machen kann — dieses Bewußtsein hat mich schon oft zu dem Entschluß hingerissen. Fände ich ein Mädchen, das meinem Herzen theuer genug wäre! oder könnte ich Sie beim Wort nehmen, und Ihr Sohn werden. Reich würde freilich Ihre Lotte nie — aber gewiß glücklich."

Und dann auf demselben Blatt unmittelbar folgend:

Den 15. Juli.

„Der Brief ist wieder ein paar Tage unterbrochen worden. Ich überlese ihn jetzt und erschrecke über meine thörichte Hoffnung — doch, meine Beste, so viele närrische Einfälle, als Sie schon von mir hören mußten, werden auch diesen entschuldigen. Leben Sie wohl und empfehlen mich tausendmal Ihrer lieben Lotte, grüßen Sie auch die Tante — an Wilhelm will ich die nächste Woche schreiben, wenn er mich nur hier überraschte!" —

Worte, welche tief in Schillers Innere schauen lassen, die aber gewiß auch ihr Befremdliches enthalten, denn wer sollte von dem ideal gestimmten Dichter so prosaisch-ökonomische Erwägungen über das Heirathen erwarten. Zugleich erkennen wir auch hier wieder jenen diplomatischen Zug in Schillers Charakter, der uns nicht zum ersten Mal begegnet und der gleichfalls mehr auf den Dramatiker als Lyriker hindeutet. Schillers Lebenserfahrungen waren schon reich genug, um ihn so reservirt zu machen; zugleich aber zeigt sich auch der Stolz, zu dem er sich in seinen Briefen bekennt, und den wir wohl einen edeln nennen dürfen. Der merkwürdige und allerdings gewagte Brief blieb ohne Erfolg und der Briefwechsel bricht hiermit fürs erste ab.

Aber Schiller, überreizt wie er war, stürzte sich sogleich in eine neue Leidenschaft; er spielte ein Stück Werther. Die jetzt mit Namen genannte Frau von Kalb*) hatte Schiller in Flammen gesetzt, das Nähere zu verfolgen ist nicht unseres Amtes, doch bringt das in der Thalia von 1786 Heft I. gegebene Gedicht „Freigeisterei der Leidenschaft", das die Anmerkung absichtlich einem erdichteten Liebhaber zuschreibt, Situationen, welche zweifellos hieher zu beziehen sind. Ich hebe die Strophen heraus:

---

*) Frau von Wolzogen hatte in ganz angemessener Weise auf diese Verhältnisse einen Schleier fallen lassen; da er aber in neuerer Zeit einmal gehoben worden, dürfen auch wir nicht schweigen.

Woher dies Zittern, dies unnennbare Entsetzen,
Wenn mich dein liebevoller Arm umschlang? —
Weil dich ein Eid, den auch schon Wallungen verletzen,
In fremde Fesseln zwang?

Weil ein Gebrauch, den die Gesetze heilig prägen,
Des Zufalls schwere Missethat geweiht?
Nein — unerschrocken trotz' ich einem Bund entgegen,
Den die erröthende Natur bereut.

O zittre nicht — du hast als Sünderin geschworen,
Ein Meineid ist der Reue fromme Pflicht,
Das Herz war mein, das du vor dem Altar verloren;
Mit Menschenfreuden spielt der Himmel nicht — —*)

Es blieb nichts übrig, als solchen Verhältnissen gewaltsam zu entfliehen. Er schrieb damals: „Ich habe keine Seele hier, keine einzige, die die Leere meines Herzens füllte, keine Freundin, keinen Freund, und was mir vielleicht noch theuer sein könnte, davon scheiden mich Convenienz und Situation."

Noch suchte er die Leere auszufüllen und wendete sich mit seinem Herzen nach anderer Seite hin. Er machte, nicht jetzt zuerst, die Bekanntschaft der jungen und einnehmenden Tochter seines Verlegers, des Buchhändlers Schwan in Manheim, dessen Hausfreund er war und der schon mannigfach in Schillers Schicksal verflochten worden. Nach der Schilderung eines verständigen Gewährsmannes war, wie Frau von Wolzogen berichtet, Margaretha Schwan ein sehr schönes Mädchen, mit großen, ausdrucksvollen Augen und von sehr lebhaftem Geist, welcher sie mehr zur Welt, Literatur und Kunst als zur stillen Häuslichkeit hinzog. Als Schiller in dem gastfreien Hause bekannt wurde, führte sie von neunzehn Jahren das Hauswesen des Vaters, der eben seine

*) Das Gedicht steht verkürzt und verändert in den Werken unter dem Namen: der Kampf.

Gattin verloren hatte. Schiller las ihr gern, in Gegenwart des Vaters, die neuen Scenen seiner Dramen vor, so war das Verhältniß lange Zeit nur ein freundschaftliches, wurde aber stets inniger und als Schiller im nächsten Jahr nach Leipzig abreiste, erhielt er von ihr ein schönes Andenken und das Versprechen eines fortdauernden Briefwechsels. Aber bald nach seiner Ankunft bewarb sich Schiller um Margarethens Hand bei dem Vater. Dieser lehnte ab, ohne der Tochter davon gesagt zu haben: sie passe ihrem Charakter nach nicht für Schiller — ihr späteres Leben soll dies Urtheil bestätigt haben. Schiller brach hierauf den Briefwechsel ab, das Mädchen, das die Ursache seines Schweigens nicht kannte, glaubte sich von ihm verlassen. Spätere freundliche Berührungen bei beruhigtem Gemüt haben stattgefunden.

Schiller verließ Manheim zu Anfange des Jahres 1785, sein Contract war abgelaufen und mancherlei Verstimmungen mit der Theater-Direction und einzelnen Schauspielern waren nicht ausgeblieben; Er konnte seine Thalia auch anderswo herausgeben und für die Vollendung seines Don Carlos war größere Stille nur wünschenswerth; aber wohin sich wenden? Ein neues Ereigniß gab hier den Ausschlag.

IV.

Leipzig, Dresden.

Im Sommer 1784 machte Schiller eine Bekanntschaft, welche für die nächsten Jahre seines Lebens entscheidend wurde. Er selbst erzählt in dem nach Bauerbach gerichteten Brief (vom 7. Juli) die näheren eigenthümlichen Umstände, wie folgt: „Vor einigen Tagen widerfährt mir die herrlichste Ueberraschung von der Welt. Ich bekomme ein Paquet aus Leipzig und finde von mir ganz fremden Personen Briefe voll Wärme und Leidenschaft für mich und meine Schriften. Zwei Frauenzimmer, sehr schöne Gesichter, waren darunter. Die Eine hatte mir eine köstliche Brieftasche geschickt, die gewiß in Geschmack und Kunst eine der schönsten ist, die man sehen kann. Die Andere hatte sich und die drei anderen Personen gezeichnet, und alle Zeichner in Manheim wundern sich über die Kunst. Ein Dritter hatte ein Lied aus meinen Räubern in Musik gesetzt, um etwas zu thun das mir angenehm wäre." Die Urheber dieser Sendung waren zwei junge Gelehrte in Leipzig, Körner und Huber, des erstern Braut und deren Schwester; der Eindruck, welche Schillers Dramen auf sie gemacht, hatte in dieser Zeit jugendlichen Aufschwunges die romantische Annäherung veranlaßt — von Schiller wurde sie damals mit Freude aufgenommen, — aber sieben Monate lang blieb jener Brief unbeantwortet und erst die Unbehaglichkeit der Verhältnisse in

Manheim brachten den Gedanken und Plan zu einer Reise nach Leipzig. Es entwickelte sich jetzt ein Briefwechsel und Schiller reiste sobald die Jahreszeit es zuließ. Am April befand er sich in dem Kreis seiner neuen Freunde, der alle Elemente der Bildung und Kunst um sich versammelte. Das Hauptinteresse des Kreises war Poesie, insbesondere dramatische Kunst, aber auch die Malerei und Musik war vertreten, letztere insbesondere durch Körner selbst. So wohlthuend und anregend der Umgang auch für den Dichter war, so suchte er doch mehr Stille; er bezog eine Wohnung in dem freundlichen Dorfe Gohlis, von wo aus er durch das Wäldchen von Rosenthal die belebte Stadt jederzeit leicht erreichen konnte. Er arbeitete hier an seinem Don Carlos und dichtete das Lied an die Freude, das am besten Zeugniß giebt von seiner gehobenen Stimmung.

Körner, aus einer angesehenen Bürgerfamilie entsprossen, war Jurist, doch von Herzen und mit Eifer zur Literatur hingezogen; gleiches gilt von Huber, der es später durch schriftstellerische Werke dargethan; auch mit ihm erhielt Schiller eine stäte Freundschaft. Geistreiche und liebenswürdige Frauen fehlten dem Kreise nicht, Minna Stock war Körners Braut und bald seine Gemahlin, sie sowohl als ihre Schwester war vom Vater, einem „braven Künstler", gründlich in Zeichnung und Malerei, namentlich in Pastellfarben, unterrichtet worden. Ein solcher Kreis, verstärkt durch den jetzt schon namhaften Dichter, war geeignet jedes Element an sich zu fesseln, dessen geistige oder gesellige Vorzüge seiner würdig schienen. Und doch war er mit Zerreißung bedroht. Körner mußte bei seiner Verheirathung ein Amt annehmen und er erhielt das eines Appellationsgerichtsrathes zu Dresden. Schiller war bald entschlossen ihm zu folgen.

Dresden bot nur noch größere Vortheile und Annehmlichkeiten dar und die Freunde verstanden es, ihr Leben anmutig einzurichten. Körner besaß ein Landhaus in dem Dorfe Loschwitz, das unweit der sächsischen Residenz in einem schönen Thal an der

Elbe gelegen ist. Hier auf einer Anhöhe, wo sich einem Weinberg ein Fichtenwäldchen anschließt, lag ein Gartensaal, und dieser ward Schiller eingeräumt — er dichtete hier von den Tagen von Aranjuez, die für ihn nicht vorüber waren. Er hatte die erwünschte Stille und konnte, so oft er wollte, sich den Eindrücken der Kunst und des Lebens hingeben, das die Stadt ihm in größerem Maaßstab als bisher zuführte. Unter so günstigen Verhältnissen ward Don Carlos nicht nur zu Ende geführt, sondern auch wesentlich umgestaltet, und schon bedauerte Schiller anfängliche Scenen in seinem Journal veröffentlicht zu haben — gewiß ein Verfahren, das niemals anzurathen ist. Ihn beschäftigte um diese Zeit auch ein Schauspiel, „der Menschenfeind", und Cagliostro, der so viel von sich reden machte, veranlaßte ihn zu dem Roman der Geisterseher, der aber, als die Leserwelt die höhere Tendenz zu verkennen schien, Fragment geblieben ist.

An Beziehungen zum Theater und an Umgang mit Schauspielern und Schauspielerinnen fehlte es nicht; der Beruf des dramatischen Dichters verdeckte hier, was aus Neigung geschah. Wir erhalten Meldung von einer neuen Leidenschaft Schillers, welche eine große Schönheit erregt hatte, die aber von ihrer Mutter in anderem Sinn ausgebeutet wurde, als das unverdorbene Herz der Schönen wollte und werth war. Obwohl seine Freunde ihn zu schützen suchten, ward der junge Dichter hier doch weiter ein Opfer seiner Leidenschaft, als für seine Ruhe gut war. Frau von Wolzogen beklagt den Verlust der an die Geliebte gerichteten Gedichte, welche der Verfasser wahrscheinlich im Unmut später vernichtet — doch dürfen wir annehmen, daß die hier durchlebten Stimmungen ihm überhaupt und so auch seinen Werken zu statten gekommen, wenn es auch nicht seine Art war, im näheren Anschluß an Erlebtes zu dichten. Bei Beurtheilung des Verhältnisses ist übrigens in Anschlag zu bringen, daß Schillers Herz um so reizbarer war, als es von früheren Wunden noch blutete.

Es scheint als habe diese „Verirrung des Gefühls" und das

Erkenntniß desselben mitgewirkt auf Schillers Reise nach Weimar, im Frühling 1787. Dorthin richteten sich schon längst seine Gedanken, besonders seitdem der Herzog ihn mit dem Titel eines Raths geehrt, war der Weg dorthin geöffnet, außerdem hatte Frau von Kalb, ihm dort den besten Empfang bereitet. Dazu kam, daß gerade um diese Zeit Wieland die Nothwendigkeit fühlte, seinem ermattenden Merkur neue Flügel zu geben. Alles dies zusammen ließ Schiller in Weimar eine Stellung hoffen, woran es, bei aller sonstigen Annehmlichkeit, doch eben in Dresden fehlte; dem berühmten Dichterkreise anzugehören war an sich schon ein Vortheil von unberechenbarem Werth.

V.

Weimar, Rudolstadt, Jena.

Die Erwartungen, mit denen Schiller Weimar betrat, gingen nicht sogleich in Erfüllung, er traf vielmehr auf manches Ungünstige. Goethe war in Italien; Wieland, mit dem er schon durch früheren Briefwechsel in Verbindung stand und der schon durch Landsmannschaft ihm näher war, der Schillers bedurfte und der ihm am ersten hätte zu einer Art von Stellung verhelfen können, nahm ihn zwar freundlich auf, aber zufälliges Verfehlen hatte Schillers Zurückhaltung zur Folge und erst nach einiger Zeit machte sich ein besseres Verständniß, erst jetzt that er den Ausspruch: „Wenn Wieland liebt, ist er jung." Leichter verstand sich der Verfasser des Don Carlos mit Herder, denn in beider Natur lag die Vereinigung des Dichters mit dem Philosophen. Weitere Bekanntschaften machte Schiller in dem Club, wo ihn Wieland eingeführt hatte, er lernte hier Voigt, Bertuch, v. Knebel, Bode, Becker u. A. kennen. Aber er kam auch in höhere und höchste Kreise, insbesondere war die regierende Herzogin Louise für ihn auf das Beste vorbereitet, wie sie denn auch seine Werke schätzte und noch größere Hoffnungen für seine Zukunft hegte; allein Schiller wußte die Schranke des Ceremoniels nicht zu würdigen, sein vielleicht anspruchsvolles Auftreten entzog ihm diese Gönnerschaft auf längere Zeit. Der junge Herzog selbst hatte seinen Rath zwar nicht ver-

gessen, scheint aber doch in einiger Verlegenheit gewesen zu sein, was er mit ihm anfangen sollte.

Auch mit Frau von Stein hatte Schiller Berührungen, besonders aber fand er hier seine Freundin, Frau von Kalb, welche das Ungestüm des Entflammten jetzt besser zu mäßigen verstand. In solcher Rücksicht, wie überhaupt für die richtige Begrenzung des Verhältnisses werden hier Schillers Worte an Körner, in dem Brief vom 18. August 1787, eine Stelle finden müssen. Sie lauten: „Herr von Kalb hat mir geschrieben. Er kommt zu Ende September, seine Ankunft wird das Weitere mit mir bestimmen. Seine Freundschaft für mich ist unverändert, welches zu bewundern ist, da er seine Frau liebt, und mein Verhältniß zu ihr kennt. Aber seine Billigkeit und seine Stärke dürfte vielleicht durch Einmischung fremder Menschen und eine dienstfertige Ohrenbläserei auf eine große Probe gestellt werden, wenn er kommt. Ich verstehe nämlich nur in Beziehung auf die Meinung der Welt, denn der Glaube an seine Frau wird nie bei ihm wanken.“ Mit Darbietung dieser Worte glauben wir das Unsrige gethan zu haben über ein Verhältniß, dessen weitere Erörterung nicht in die Literatur gehört.

Wielands Merkur und die eigene Zeitschrift gab indessen Beschäftigung. Für ersteren schrieb Schiller die Götter Griechenlands, die Künstler, ein Fragment über niederländische Geschichte, die Briefe über Don Carlos, wie denn überhaupt durch Beiträge von Reinhold, Herder, Kant, Goethe die Jahrgänge dieser Zeit sich auszeichnen.

An dem Theater nahm Schiller damals wenig Theil, wahrscheinlich weil es sich doch mehr in der alten und in einer höfischen Richtung bewegte, überhaupt fühlte er sich hier nicht heimisch und wohl, in seinem Herzen war eine Leere, die ausgefüllt sein wollte. Hiezu ward Rath, als eine Reise ihn zu seinem nunmehrigen Schwager Reinwald nach Meiningen, zu Frau von Wolzogen nach Bauerbach und von da nach Rudolstadt führte.

In Rudolstadt nämlich lebte die Wittwe von Lengefeldt mit zwei Töchtern; sie war der Wolzogen'schen Familie nahe verwandt und hatte überdies Beziehungen zu Weimar, denn die Herzogin Louise hatte der jüngsten Tochter, welche sich dazu durch einen Aufenthalt in der französischen Schweiz vorbereitet, die Anwartschaft auf eine Stelle als Hofdame gegeben; ebenso bestand eine Freundschaft mit Frau von Stein, deren Gut Kochberg in der Nähe von Rudolstadt liegt. Schillers Einführung geschah durch den Vetter Wilhelm von Wolzogen; an einem trüben Novembertage des Jahres 1787 hielten zwei Reiter, ganz in ihre Mäntel verhüllt vor der Thür des Hauses: der eine davon war Schiller.

Der Dichter, so gut eingeführt, ward von der gebildeten Familie auf das freundlichste aufgenommen, der trauliche Ton gegen den Vetter ging auch auf ihn über, er gab sich ganz hin, sein wundes Herz öffnete sich — und auch die jüngere Tochter befand sich in ähnlichem Fall, sie hatte unlängst einer Neigung entsagen müssen. Schiller äußerte schon beim Abschied, daß er in dies Thal zurückkehren wolle und kaum war er wieder in Weimar, so schrieb er Briefe, welche ganz deutlich Liebeserklärung und Heiratsantrag enthalten*), — scheint es doch fast, als hätte Schillers Freund ihn mit solcher Absicht eingeführt. In der That wird man Schillers öfterem Bekenntniß, er bedürfe zur Beruhigung seines Herzens und für das Gedeihen seiner Production eines Abschlusses, die Zustimmung nicht versagen können. Der Verbindung standen freilich noch Bedenken und Schwierigkeiten äußerer Art entgegen; aber der Briefwechsel dauerte fort. Unter solchen Umständen hatte es auf den Dichter nur eine erheiternde Wirkung, als ihm 1788 von Schweinfurt aus eine Rathsherrnstelle angeboten wurde, unter der naiven Bedingung, daß er ein dortiges Mädchen heirate.

*) Man findet sie in Schillers Leben von Carolina von Wolzogen, bekanntlich der älteren Schwester.

Schillers Bestreben mußte jetzt auf eine feste Anstellung gerichtet sein, und schon zu Ende des Jahres 1788 eröffnete sich dazu die bestimmte Aussicht; er verdankte diese größtentheils dem Einfluß des jetzt aus Italien zurückgekehrten Goethe, so wie der Fürsprache der Frau von Stein. Die Professur Eichhorns in Jena war erledigt; Schiller sollte sich zu deren Uebernahme vorbereiten. Im März 1789 erhielt er das Patent als außerordentlicher Professor an der Universität Jena für das Fach der Geschichte, anfangs ohne Gehalt, später mit 200 Thalern; im Mai begab er sich an den Ort seiner Bestimmung.

Mehr als Schiller es irgend erwarten konnte, fanden seine Vorlesungen Beifall; sein Name wirkte schon anziehend und der Eifer, das Feuer seines Lehrens, manches Neue und Ungewohnte seiner Erscheinung und seines Vortrages war fesselnd und ergreifend. Gleichwohl sah er, der früher das Lehrfach für seinen eigenthümlichsten Beruf erkannt hatte, jetzt diese Stellung nicht mehr für die seines Lebens, sondern nur noch für einen Durchgang an: der Schriftsteller, der Dichter hatte bereits den Professor überwachsen. Schiller lehrte Geschichte, ging aber, als äußere Verhältnisse und innerer Beruf ihn bestimmten, die Vorlesungen leichter zu nehmen, mehr zur Aesthetik über, für welche er weniger der anstrengenden Studien bedurfte; aus beiden Richtungen seiner akademischen Thätigkeit sind aber der deutschen Literatur werthvolle Besitzthümer erwachsen.

Als die Sehnsucht ihn von der Geschichte zur Poesie zurücklenkte, war es diesmal nicht das Drama, sondern vielmehr das Epos, worauf sich sein Geist richtete: der Umgang mit Homer, der ihn in hohem Grade anregte, scheint daran Theil gehabt zu haben. Und doch sollte sein Held der neuesten Zeit angehören; wie es scheint, durch Körner bestimmt, hatte er sich für Friedrich den Großen bestimmt: er wollte ein mächtiges und treues Bild des hochragenden Fürsten und seiner Zeit entwerfen; an Interesse, an hartem Conflict im Kampf mit der halben Welt fehlte es wahrlich

nicht. Aber doch wollte er sich nicht ins Weite verlieren, die Haupthandlung sollte wenig verwickelt, möglichst inhaltvoll und einfach sein. Hier schwankte er in der Wahl des Momentes, der Reichthum alles dessen, was er aufzunehmen wünschte, — auch die Reformation sollte mit hineinspielen — ließ sich nicht in so enge Grenzen zusammenfassen und, wie wir wissen, die Sache unterblieb, aber nicht ohne den innerlich ringenden Dichter gefördert zu haben. Das Nähere, von großem Interesse für das Studium, ist in dem Briefwechsel mit Körner niedergelegt. Nachdem Schiller auf mehr als einer Seite die Schwierigkeit erkannt, versuchte er es mit einer anderen Zeit, mit einem anderen Helden. Er wollte Gustav Adolph zum Mittelpunkt eines epischen Gedichtes wählen — auch dies kam nicht zu Stande, führte aber zur dramatischen Behandlung, welche sich jetzt um Wallenstein gruppirt. Auch für die Form hatte Schiller Studien und Versuche gemacht, er wollte seine epischen Gedichte in freien Stanzen verfassen und übersetzte, um die Brauchbarkeit dieser Form auf die Probe zu stellen, die beiden Bücher der Aeneide.

Der Dichter war seit dem 22. Februar 1790 verheiratet, die Trauung mit Charlotte von Lengefeldt hatte in aller Stille in der Kirche eines Jena benachbarten Dorfes stattgefunden, er genoß jetzt der Ruhe und häuslichen Glückes. Als er aber im December dieses Jahres mit seiner Gattin nach Erfurt reiste, um einer Einladung des ihm noch immer gewogenen Freiherrn von Dalberg zu folgen, befiel ihn ein Fieber, dessen Anfall auf der Rückkehr in Weimar sich erneuerte, und hier einen sehr bedenklichen Charakter annahm. Er fand während dieser Krankheit viel Theilnahme der zartesten Art, theils von seinen Freunden in Weimar, theils von seinen Zuhörern in Jena, welche wetteiferten bei ihm die Nachtwache zu halten. Nach langsamer Genesung verblieb Schwäche, insbesondere aber Schmerz und Spannung der Brust. Die Wintervorlesungen konnten nicht mehr begonnen werden, aber auch für den Sommer dispensirte ihn der Herzog. Die Kränklichkeit dauerte fort, Schiller

besuchte Karlsbad, ohne wesentlich hergestellt zu werden; dazu kamen jetzt drückende Sorgen, denn wenn er von dem Ertrag seiner schriftstellerischen Thätigkeit sein Dasein fristete, so war bei fortdauernder Krankheit diese Erwerbsquelle geschmälert und versiegt. Schon in drückendster Sorge wendete er sich an den Herzog, um gegen die äußerste Bedrängniß geschützt zu sein, als plötzlich und unerwartet die Hülfe in der Noth und zwar aus der Fremde kam. Die Kunde von Schillers Krankheit und Lage hatte sich weit umher verbreitet, mit ihr sogar die Nachricht von seinem Tode, als Folge der letzteren.*) Als diese Nachricht sich falsch erwies, war die Theilnahme um so mehr gesteigert, aber Dänemark, oder richtiger: das deutsche Holstein, war es, wo man mit der That zu helfen dachte und nicht warten ließ. Am 13. December 1791 erhielt Schiller ein Schreiben von bisher unbekannter Hand und mit diesem auf drei Jahre ein jährliches Geschenk von Eintausend Thalern: den großmütigen Gebern ein Ruhm für alle Zeit! Das war der Prinz Christian Friedrich von Holstein-Augustenburg und sein Minister Ernst von Schimmelmann, unbekannte Verehrer von Schillers damals erschienenen Werken; die Art, wie sie ihre Gabe einführten, konnte nur ehrend für den Dichter sein. Aber lieber noch als den Brief der unbekannten Verehrer theilen wir hier mit, was Schiller darauf an seinen Freund Körner schrieb: „Ich muß Dir unverzüglich schreiben, ich muß Dir meine Freude mittheilen, lieber Körner. Das wonach ich mich schon, so lange ich lebe, auf das feurigste gesehnt habe, wird jetzt erfüllt. Ich bin auf lange, vielleicht auf immer, aller Sorgen los, ich habe die längst gewünschte Unabhängigkeit des Geistes.“ — Und er setzt hinzu: „Ich habe die nahe Aussicht, mich ganz zu arrangiren, meine Schulden**) zu tilgen,

---

*) Der Dichter Baggesen hatte ein besonderes Todtenfest Schillers gefeiert.

**) Was Schiller damals am meisten drückte, war eine Wechselschuld, der Veit'sche Wechsel, der mehrmals prolongirt stets höher anwuchs und drohender

und, unabhängig von Nahrungssorgen, ganz den Entwürfen meines Geistes zu leben. Ich habe endlich einmal Muße zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten." Mit gleicher Rührung dankte er seinen Wohlthätern.

Während der fortschreitenden Genesung nahm Schiller Kenntniß von Kantischer Philosophie, welche damals in Jena durch Reinhold, Wielands Schwiegersohn, vertreten wurde — und Reinhold hatte Theil gehabt an dem von Holstein kommenden Glück. Schiller war seiner Natur nach ein philosophischer Dichter, schon auf der Karl-Schule hatte er ein wahres Interesse für Philosophie besessen, und es liegt sehr nahe, daß in der ersten freien Zeit in ihm das dringende Bedürfniß aufstieg, sich über diejenige neue Philosophie zu unterrichten, welche für deutsche Wissenschaft eine neue Aera zu verkünden schien. Ihn interessirte besonders die moralische, noch mehr die ästhetische Seite und treffliche Abhandlungen, welche bald entstanden, bezeugen, daß auch hier der Dichter seine kostbare Zeit nicht vergeblich aufgewandt. Zunächst sah er sich veranlaßt zu dem philosophischen Lehrgedicht „die Künstler." Die Art, wie Schiller die Kantische Philosophie in sich verarbeitete, ist, wie sich das jetzt nicht länger verkennen läßt, selbst für die Wege, welche die nachfolgende deutsche Pilosophie gegangen, von Einfluß gewesen. Gar manches, was er leicht, oft nur in einem Epigramm, hingeworfen, ist in philosophische Terminologie gekleidet und in Paragraphen ausgearbeitet, wieder gekommen, oft als Original bewundert.

Noch mehr kam Schiller zum Gefühl der vollen Freiheit, als er das Manuscript einer bestellten Arbeit, der dreißigjährige Krieg, für Göschens Damen-Kalender abgeschickt hatte; er

---

ward. Als Schiller Anstalt zur Bezahlung machte und deshalb an Körner schrieb, erfuhr er, daß dieser mit Aufopferung ihn bereits eingelöst, da die allzuhohen Forderungen ihn empört hatten. Ein solcher Freund war des Dichters werth.

schrieb jetzt an seinen Freund: „Keine Arbeit mehr, die mir ein Anderer auflegt, oder die einen andern Ursprung hat als Liebhaberei und Neigung! Sage mir nur, woran ich mich jetzt zuerst machen soll, mir ist ordentlich bange bei meiner wieder erlangten Geistesfreiheit. Vor einem größern Ganzen fürchte ich mich noch; darum zweifle ich, ob der Wallenstein sogleich herankommen wird."

Im Herbst des Jahres 1792 ward Schiller in Jena durch den Besuch seiner Mutter und seiner jüngern Schwester, welche sich für das Theater ausbildete, erfreut; auch dies mußte überaus wohlthuend und beruhigend auf ihn wirken und da man jetzt keine Feindseligkeit mehr von seinem Herzog zu besorgen hatte, ward seine Sehnsucht nach der schwäbischen Heimat groß. Er besuchte dieselbe im folgenden Jahr und fand hier seine alten Freunde wieder; bei einem Besuch in Tübingen machte er die Bekanntschaft des jungen Buchhändlers Cotta, den damals der Gedanke einer Zeitschrift beschäftigte, welche alle namhaften Schriftsteller Deutschlands vereinigen sollte. Es gelang, Schiller für die Redaction zu gewinnen; so entstanden die Horen, deren Ankündigung schon Aufsehen machte.

Inzwischen hatte Schiller bei seiner Rückkehr nach Jena sich zunächst dem Wallenstein zugewendet, die umfassendsten Studien begleiteten die poetische Production, der fortgeschrittene historische Sinn gewann den wesentlichsten Einfluß auf die Gestaltung des Stoffes, namentlich auf die Behandlung der Hauptfigur.

So sehr die äußeren Verhältnisse die Production begünstigten, so traten doch, unter dem Einfluß körperlicher Zustände, Momente der Mutlosigkeit ein, wo er glaubte den Stoff nicht bewältigen zu können, ja ihm an Kraft nicht gewachsen zu sein — eben nur Beweis des hohen Zieles, nach dem er strebte und seiner gewaltig ringenden Künstlerkraft.

Schillers letzte Jahre in Jena brachten viel Freundliches, dessen es aber auch bedurfte, um diese erschütterte Lebenskraft noch zu erhalten. Unter dem belebenden Umgang den er hier genoß, ist vor allem der mit der Familie Wilhelms von Humboldt zu nennen; von welcher Art der geistige Verkehr der in vieler Rücksicht verwandten Naturen war, liegt in dem Briefwechsel zu Tage. Auch der jüngere Alexander von Humboldt hatte, damals noch unberühmt, Berührungen mit dem Dichter. Von jüngeren Kräften schätzte Schiller besonders Schelling, der ältere Fichte gewann erst später sein volles Interesse. Um noch den mehr äußeren Umriß des Lebens zu ziehen, so sei erwähnt, daß Schiller in seiner Genesung im Stande war, sich Equipage anzuschaffen, daß ihm ein Sohn geboren wurde, und er die Freude genoß, ein eigenes Besitzthum mit Garten und schöner Aussicht zu erwerben. Er selbst weilte hier am liebsten in einem entfernt liegenden Gartenhause, hier, ähnlich wie in Loschwitz, erwuchs zum größten Theil sein Wallenstein.

Dabei ward der entfernten Freunde nicht vergessen; der Briefwechsel mit dem Dresdner dauerte fort. Nun aber tritt neben dem berathenden Verkehr mit Körner und Humboldt noch ein anderer hinzu, der von hier ab für alle seine Werke leitend und bestimmend bleibt, der Verkehr mit Goethe.

Schiller hatte schon auf der Karlsschule den berühmten Verfasser des Götz und des Werther gesehen, als dieser mit seinem Herzog einer Prüfung beiwohnte, eine spätere Berührung hatte er mit ihm in Rudolstadt bei Frau von Lengefeldt gehabt. Goethe war höflich gewesen, ohne aber zu näherem Anschluß einzuladen, und nicht viel anders war es später in Weimar; er that für Schiller, so viel die Verhältnisse zuließen, ohne ihm aber eine nähere Theilnahme zu schenken: es schien, als ob beider Naturen weit auseinander gingen. Das gleiche Gefühl hatte Schiller, was er nach der ersten Begegnung an Körner schrieb, dauerte noch lange

fort: „Im Ganzen genommen ist meine in der That große Idee von Goethe nach dieser persönlichen Bekanntschaft nicht vermindert worden; aber ich zweifle, ob wir je einander sehr nahe rücken werden. Vieles, was mir jetzt noch interessant ist, was ich noch zu wünschen und zu hoffen habe, hat seine Epoche bei ihm durchlebt. Sein ganzes Wesen ist schon von Anfang her anders angelegt, als das meinige, seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungen scheinen wesentlich verschieden. Indessen schließt sich aus einer solchen Zusammenkunft nicht sicher und gründlich. Die Zeit wird das Weitere lehren." Sie lehrte es, und zwar gerade was Schiller entgangen war, daß aus der Verschiedenheit der Charaktere bei gleich aufrichtigem Streben eine Einigung viel höherer Art hervorgehen konnte.

Die Horen gaben die natürliche Gelegenheit einer Annäherung, es entspann sich ein Briefwechsel und dieser führte in seinem Verfolg zu jener Freundschaft und zu jenem innigen Verein der Geister, welche in aller Literatur so einzig dasteht, der so weit geht, daß sich jetzt in mehreren Fällen das geistige Eigenthum nicht mehr scheiden läßt. In der That reiften die Werke beider an der gegenseitigen Theilnahme und Wärme und jetzt erst beginnt Schillers wahre dichterische Thätigkeit, gewiß diejenige, mit welcher er der Nation unvergeßlich ist. Gemeinsame Unternehmungen knüpften das Band stets enger und vereinte Arbeit gab Gelegenheit zum innersten Austausch der Geister; zu den Horen kommen noch die Musenalmanache und Schiller sah sich vielfach zur Production angeregt und aufgefordert. Besonders wurden die dichterischen Freunde durch die Xenien einander verbunden; als diese einen allgemeinen Krieg veranlaßten, mußten sie eng vereint zur Abwehr stehen. Neben den kleineren Arbeiten schritten aber die größeren rüstig fort, neben lyrischen Gedichten erwuchs jetzt jene Reihe bewunderter Dramen.

In demselben Maaß, wie Schillers inneres Leben geregelter und reicher wird, ist von seinen äußeren Lebensschicksalen um so

weniger zu melden. Ausflüge von Jena nach Weimar, um hier mit Goethe persönlich zu verkehren, um das Theater zu sehen, bilden die Hauptstadien, anderseits aber auch immer wiederholte Krankheitsanfälle, so daß jede stärkere Anstrengung, jeder höhere Aufschwung fast regelmäßig Ermattung und selbst Gefahr im Gefolge hat. Die inneren Erlebnisse beziehen sich aber auf die Werke selbst und das Wichtige davon wird besser einzeln bei diesen zur Sprache gebracht. Die nächste große Arbeit war jetzt Wallenstein, nach mancherlei Metamorphosen gedieh das Stück so weit, daß es, eben beendigt, in drei Theilen, am 20. April 1799 in Weimar gegeben werden konnte. Die Wirkung war außerordentlich, und schon am 17. Mai wurde Wallensteins Tod auf der Hofbühne zu Berlin gegeben und vom Publicum mit Begeisterung aufgenommen.

Mit der Aufführung des Stückes fühlte Schiller sich von einer Last befreit, die ihn lange gedrückt hatte, aber er fühlte auch eine Leere und suchte nach neuem Stoff. Er schwankte zwischen den Maltesern, dem Julianus Apostata und einem Stück in dem Königin Elisabeth und Maria Stuart im Vordergrunde stehen sollten; das letztere behielt das Feld. Doch ehe er es beendigte, ging ihm ein anderer Stoff durch den Kopf, Warbeck, von dem wir noch ausführlicher sprechen. Am 14. Juni konnte das neue Trauerspiel Maria Stuart auf die Bühne zu Weimar gebracht werden.

Je mehr in Schiller sich der Entschluß festsetzte, nach solchen Erfolgen nunmehr ganz der dramatischen Kunst zu leben, mußte ihm der Aufenthalt in Jena unpassend erscheinen, konnte er ihn doch nur erinnern an seine Unthätigkeit als Professor. Er war schon öfters auf längere Zeit in Weimar gewesen, um hier die Aufführung seiner Stücke zu betreiben und sich an der Darstellung anderer zu bilden, jetzt wünschte er sich ganz und bleibend in Weimar niederzulassen. Die ökonomischen Schwierigkeiten wurden

endlich, wiewohl in wenig glänzender Weise, überwunden; Schiller hatte jetzt den rechten Ort seines Bleibens gefunden, er hatte freie Zeit und nichts war ihm jetzt mehr zu wünschen als der Besitz voller Gesundheit. Aber seine Tage waren bereits gezählt, beim Erklimmen des Gipfels auf dem er ruhen wollte, hatten seine Kräfte sich erschöpft. Und dennoch, wie viel, wie Herrliches hat er hier geschaffen.

VI.

Letzte Lebensjahre.

Die Uebersiedelung nach Weimar erfolgte Anfangs December 1799, nachdem Schillers Gattin eben von einer schweren Krankheit genesen war. Er ward überall auf das freundlichste begrüßt und empfangen, auch von dem Hof, dem er sich aber fern hielt, und der sich auch wenig um ihn kümmern wollte. Als ob er ein Bewußtsein von der Kürze des ihm noch gegönnten Lebens gehabt hätte, lebte er ganz der Poesie, vor allem der dramatischen, die er nunmehr in aller Bestimmtheit als seinen wahren Lebensberuf erkannte. Schiller übersetzte um diese Zeit Shakespeares Macbeth, eine Arbeit auf die er wenig Werth legte, denn schon erfüllte seine ganze Seele ein Stoff der seltensten Art — die Jungfrau von Orleans. Das Stück war vollendet, seiner Aufführung stellten sich aber in Weimar unbegreifliche Schwierigkeiten in den Weg; erst im Jahr 1803 kam es dort auf die Bühne.

Der Dichter wälzte schon wieder anderes in Gedanken, die Malteser und Warbeck, beide bekanntlich nicht zu Stande gekommen. Eine schwere Krankheit befiel den Dichter noch im Jahre 1800, und im nächsten Jahre ist nur die Uebersetzung und Einrichtung der Turandot, nach dem Stück von Gozzi, zu verzeichnen. Im Jahr 1802 erfolgte durch Kaiserliches Decret Schillers Erhebung in den Adelstand, wohl durch Frau von Stein und andere ihm

wohlwollende hochgestellte Frauen betrieben, welche allerseits die Nothwendigkeit fühlten, Schiller in ein besseres und weniger genirtes Verhältniß zum Hof zu bringen.

Mit dem Frühling des Jahres 1802 tritt eine neue Periode dichterischen Schaffens ein: Schiller warf sich mit ganzer Kraft auf einen Stoff, von dem er damals an Körner schrieb, daß er zwar gewagt sei, aber werth, daß man Alles dafür thue. Es war kein anderer als Tell, d. h. eben jener, den einst Goethe hatte episch behandeln wollen und den er jetzt seinem Freund abtrat. Aber Schiller kam damit noch nicht sogleich zu Stande, ein anderer Gegenstand, der zugänglicher schien, überwuchs jenen und erbte gleichsam die für jenen gewonnene Begeisterung: die Braut von Messina. Am 31. Januar des nächsten Jahres konnte Schiller die Vollendung des Stückes an Wilhelm von Humboldt melden, am 4. Februar ward es der Bühne dargeboten, am 19. März fand die erste Vorstellung statt, am 26. die Wiederholung. Der Erfolg übertraf alle Erwartung, alles war electrisirt, man brachte dem Dichter, etwas ganz unerhörtes, im herzoglichen Theater ein Lebehoch.

Es kann auffallen, daß Schillers nächste dramatische Werke nichts anderes waren, als Bearbeitungen französischer Stücke, der Parasit und der Neffe als Onkel. Es scheint dies ein früheres Versprechen gegen den Herzog gewesen zu sein, der noch immer eine Vorliebe für das französische Theater hatte, und schwerlich ganz zu schätzen wußte, was er an Schiller besaß. Befand sich auch Goethe zum öftern in dem Fall, dieser Liebhaberei nachgeben zu müssen, so finden wir Schiller in späteren Jahren immer weicher und duldsamer, außerdem waren ihm bei seiner schwachen Gesundheit zwischendurch solche mehr mechanische Arbeiten erwünscht, um doch nicht ganz feiern zu müssen, überdies verlangten aber damals die Theater, deren früheres Repertoir großentheils unmöglich geworden war, auf das dringendste nach Neuem und Spielbarem.

Schon nahm Schiller wieder die Malteser in die Hand, wurde dann aber, nachdem er längere Zeit bald angezogen, bald abgestoßen

worden, schließlich mit voller Begeisterung zum Tell gezogen, den jetzt kein anderer Stoff verdrängen sollte; und schon konnte er schreiben: „Wenn mir die Götter günstig sind, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern.“ Goethe, um des Freundes Arbeit zu fördern, seine Stimmung zu erhöhen, brachte damals Shakespeares Julius Cäsar auf die Bühne, eine zarte Aufmerksamkeit, für die er den seltensten Lohn in dem nun geförderten Werke selbst empfing. Die erste Aufführung fand zu Weimar am 17. März 1804 statt, der Erfolg übertraf den aller übrigen Stücke Schillers noch bei weitem und bald wollte keine Bühne Deutschlands mit der Vorstellung des großartigen Stückes zurückbleiben.

Die nächste Folge war, daß Schiller durch Iffland eine Einladung nach Berlin erhielt, um hier der Aufführung mehrerer seiner Stücke beizuwohnen; er ging gern darauf ein, begab sich mit Frau und Kindern auf die Reise und traf in Berlin zu Anfange Mais ein. Man gab die Braut von Messina, darauf Wallenstein und Tell, großentheils vortrefflich. Schon in Weimar, bei ihrem Besuch im Jahr 1799, hatte Königin Louise sich überaus gnädig gegen Schiller geäußert, sie besonders schien ihn jetzt in Berlin festhalten zu wollen. Man that viel um ihn dafür zu bewegen, das Anerbieten, das man ihm machte, um ihn zu einem bleibenden Aufenthalt in der Preußischen Residenz zu bestimmen, war an sich und zumal in damaliger Zeit sehr bedeutend: keine besondere Verpflichtung als nur die, den größern Theil des Jahres in Berlin anwesend zu sein, eine Stelle in der Akademie der Wissenschaften, ein Jahrgehalt von 3000 Thalern und der Gebrauch einer Hofequipage. Was Schillern die Sache noch annehmlicher machte, war der Gedanke, falls seine productive Kraft versagte, und darauf war er allerdings gefaßt, einen deutschen Plutarch zu schreiben; auf der andern Seite stand die Sorge für seine jetzt sehr zarte Gesundheit, die Furcht vor neuen Verhältnissen, die Rücksicht gegen seinen Herzog, endlich aber auch die Abneigung seiner Frau, welche bei einer

Ausfahrt über den Anblick des damals noch weniger verdeckten märkischen Sandes erschrocken war. Schiller blieb bei seiner Rückkehr nach Weimar längere Zeit unschlüssig, zuletzt aber siegte die Vorliebe für Weimar und wohl auch das Vorgefühl seines nahen Todes; er wandte sich vertrauensvoll an den Herzog und dieser that, was die Kräfte des kleinen Staats irgend gestatteten. Man darf sagen, Schiller habe das Rechte gewählt.

Die nahe Niederkunft seiner Frau bewog Schiller nach Jena zu gehen, weil er dort zu dem Arzt Starke ein besonderes Zutrauen hatte. Hier leider zog er auf einer Spazierfahrt sich eine Erkältung zu, welche schweres Leiden in ihrem Gefolge hatte und von dem er sich nur schwer erholte. Mit seiner letzten Kraft und mit besonderer Erhebung warf er sich auf einen neuen Tragödienstoff — Demetrius, es war das letzte Aufflammen seines hohen Geistes.

Im Mai des Jahres 1805 erkrankte Schiller, wie man anfangs glaubte, nicht bedenklich, denn es schien als eines seiner häufigen Katarrhalfieber, aber bald stellte die Gefahr sich ein. Er trauerte sehr in der Arbeit seiner neuen Tragödie unterbrochen zu sein, sie beschäftigte ihn stets in seinen Fieberphantasien; der junge Heinrich Voß, abwechselnd mit seinem alten treuen Diener, wachte an seinem Krankenbett; man vernahm, daß er Gott anrief, ihn vor einem langsamen Hinsterben zu behüten — er ward erhört. Sein Tod erfolgte am 9. Mai 1805. Am folgenden Tage ward wegen seines Todes die Vorstellung im Theater ausgesetzt, das Begräbniß war am 11. Abends spät, zwölf junge Männer nahmen den Trägern die Leiche ab; Frau von Wolzogen schreibt: „Es war eine schöne Mainacht. Nie habe ich einen so anhaltenden und wohltönenden Nachtigallengesang gehört, als in ihr.“

Schillers körperliches Bild, von Künstlerhand trefflich verewigt, steht vor aller Augen. Mit Worten hat ihn Johannes Falk auf

seiner Reise nach Weimar und Jena im Jahre 1794 geschildert, eine Schilderung, die um so unbefangener ist, als sie nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war.*) Ich entnehme daraus: „Schiller ist ein großer und stattlicher Mann, und scheint auf den ersten Blick etwas verlegen mit seiner Figur. Er hatte seit einiger Zeit Blut ausgeworfen, und daher mochte es zum Theil mit kommen, daß er so hager, blaß und abgefallen aussah. Rothes Haar, das ihm, weil er noch im Negligée war, wild um den Kopf flog, machte diese Bläſſe noch bemerkbarer. Auf seinem Gesicht schwebt ein stiller Zug von Melancholie und Schwärmerei, und aus seinem Auge glänzt eine gewisse Leutseligkeit hervor, die mir auf der Stelle das Herz abgewann. Faßt man ihn scharf ins Auge, so hat er das Ansehen eines Abwesenden, oder eines Mannes, der in Nachsuchung eines geliebten und verlorenen Kleinodes vertieft, die äußeren fremden Gegenstände unbemerkt an seiner geängsteten Seele vorübergleiten läßt, und diese Aengstlichkeit und schwebende Unruhe scheint sich seinem ganzen Wesen mitzutheilen. — Er spricht sehr leise, aber schön und ungekünstelt." Frau von Wolzogen sagt, nachdem sie von seinem letzten Krankheitsanfall in Jena gesprochen: „Seine Gesichtsfarbe war verändert und fiel ins Graue, so daß ich mich oft erschreckte, aber sein geistiges Leben blieb gleich stark und rege."

Als Ergänzung dieser Schilderung nehme man die Worte einer Ausländerin, der Frau von Stael, die, als sie Schiller zum ersten Mal am Hof von Weimar sah und mit ihm ein Gespräch suchte, sich unter anderem so äußert:

La conviction intime le fit parler. Je me servis d'abord, pour le refuter, des armes françaises, la vivacité et la plaisanterie; mais bientot je démêlai dans ce que disait Schiller tant d'idées à travers l'obstacle des mots; je fus si frappée

*) Im Weimarischen Jahrbuch, Theil 6.

de cette simplicité de caractère qui portait un homme de génie à s'engager dans une lutte où les paroles manquaient à ses pensées, je le trouvai si modeste et si insouciant dans ce qui ne concernait que ses propres succés, et si fier et si animé dans la défense de ce qu'il croyait la verité, que je lui vouai dés cet instant une amitié pleine d'admiration.

Vierundzwanzigstes Buch.

Schiller's dramatische Werke.

I.

Schillers dramatische Werke.

Die Räuber.

Schiller ist von gleich großer Bedeutung als dramatischer und als lyrischer Dichter, doch ist hier mit den Dramen zu beginnen, da sein Name durch sie zuerst dem deutschen Volke bekannt wurde; die werthvolleren lyrischen Gedichte gehören überdies einer späteren Zeit an.

Ein einziges Werk machte Schiller sogleich in weiten Kreisen zu einem bekannten und beachteten Schriftsteller. Die Wirkung war um so größer, als es zugleich gelesen und gespielt wurde; wer aber nicht davon ergriffen und hingerissen war, fühlte sich wenigstens zur Gegenstrebung angeregt. Schiller hat mit keinem seiner vollendeteren Werke einen größeren Eindruck machen können als mit diesem ersten; so war denn auch der Charakter desselben von seinem Namen lange Zeit untrennbar und wurde ihm sogar ein Hinderniß für die Anerkennung seines reiner entwickelten Wesens.

Die Räuber erschienen im Jahr 1781. Wüßten wir dies nicht, das Stück selbst würde es uns sagen, denn es paßt so genau in diese und keine andere Zeit, es trägt alle Kennzeichen und Symptome derselben an sich, es fügt sich strenge in die Progression, welche durch die dramatischen Werke der neuen Aera bezeichnet wird. Jedes dieser Stücke ist in dem Schillerschen wieder zu erkennen

und wir dürfen es als den Abschluß der Sturm- und Drangperiode bezeichnen, eben so entschieden, wie sie mit Goethes Götz beginnt, findet sie in Schillers Räubern ihren Endpunkt: Lenz und Klinger sind mit darin enthalten, aber auch nicht minder Lessings Emilia und Leisewitzens Julius von Tarent. Wir finden darin die abgeworfene Fessel der Kunst und zugleich die ganze Unruhe der Zeit, ihren unbestimmten Drang; es ist die Zeit zwischen der Befreiung Amerikas und der französischen Revolution, sociale Erdbeben stehen bevor, die Luft ist schon voll Schwefel, eine tiefliegende Unbehaglichkeit und verhaltene Erbitterung will sich Raum machen. Auf der anderen Seite hat sich aber in aufsteigender Reihe eine Form für das neue Drama gebildet, der neue Dramatiker steht bereits auf den Schultern seiner Vorgänger und tritt sogleich mit einem abgerundeten, wohl organisirten Werk auf, das nicht zum kleinsten Theil seinen Eindruck dieser trefflichen Anlage und Gliederung verdankt, bei all seiner Wildheit.

Dabei ist das Stück voll von Reminiscenzen und Anklängen im Ganzen, wie im Einzelnen, in den Motiven wie in der Ausführung. Es sind diese Motive aber zum Theil in der Zeit und Luft Liegendes, weshalb nicht als gewöhnliche Entlehnung zu betrachten. Schiller entnahm (s. o.) den Stoff zunächst jener Schubartschen Erzählung „der verlorne Sohn", hier waren die Räuber schon gegeben, die bei der dramatischen Ausbildung nur noch mehr in den Vordergrund traten; aber er fand Aehnliches auch in einem Stück von Weiße, „die Flucht," vom Jahre 1780; eines seiner Hauptmotive kommt überein mit dem in Leisewitzens Julius, ein anderes, die Einsperrung des Vaters, mit Lenz*) („die beiden Alten"), wogegen sich die Art der Ausführung am nächsten an Klinger hält. Aber alles das thut dem Werk keinen Eintrag, es

*) Und Gödecke macht aufmerksam auf Aehnlichkeiten mit den damals beliebten Stücken des Schauspielers Möller (die Zigeuner, Sophie), G. Grundriß II., S. 919.

ist an dieser Stelle der Anschluß weder auffallend noch herabsetzend, denn eine tüchtige Productivität beruht zunächst auf einer starken Receptivität, welche alles Entgegentretende aufnimmt, aber es sogleich doch in eigener Weise verarbeitet. In der That nun ist in Schillers erstem Werk so viel Mächtiges und Originales, daß von Nachbildung nicht die Rede sein kann: wo er entlehnt, hat er seine Vorgänger überboten, ja durch die Vereinigung verschiedener Motive erwächst hier erst eine Zusammenwirkung, so wie Steigerung jedes Einzelnen, welche denn eben das Werk zu einem Höhenpunkt machte.

Fanden wir in Lessings Emilia den Beginn eines revolutionären Elementes, tritt in Goethe's Götz der Act kraftvoller Selbsthülfe inmitten verrotteter Zustände entgegen, so finden wir das hier in höherem Maaß, das Lied des Brutus im Zusammenhang mit dem Motto: „in tyrannos" läßt hier keinen Zweifel; es steigert sich nun aber der Haß gegen die Bevorzugung und die Erbitterung über Ungleichheit der Rechte und des Besitzes bis zu einer allgemeinen Rache an der aus dem Gleis gekommenen Gesellschaft. Der Conflict wird concentrirt auf ein Bruderpaar: von den beiden Brüdern hat der Eine die Sünde in sich, und soll Gegenstand des Abscheus werden, der Andere wird durch die Verhältnisse zum Verbrechen getrieben und ist als Gegenstand des Mitleids und der Rührung behandelt. Das Räuberleben durchbricht die Schranke staatlicher Ordnung mit offener Gewalt, gegenüber den feigen Unthaten des vollendeten Bösewichts. Karl Moor ist der kräftigste Jüngling, die reinste Natur, das edelste Herz, aber nicht nur der verstoßenste, der unglücklichste, sondern auch der schuldbeladene. Die Welt ließ ihm keinen Raum sich zu entfalten, die böse, die verkommene Welt! Ihm bleibt nichts übrig als auch eine Rolle, über die er erschrecken muß, wie sie ihm zum Bewußtsein kommt. Das heißt nun freilich die Dinge hochspannen, aber man wird danach den Eindruck begreifen, den das Stück auf seine Zeit und namentlich auf die Jugend machte. Die Intentionen des Dichters

wurden sogleich verstanden und mehr als das, sie zündeten. Neben dem, was den Beschauer und Leser mächtig anpackt, hat nun aber das Stück auch ein gut Theil von Sentimentalem, nicht bloß in der Rolle der Amalia, sondern auch selbst des Räubers Moor, z. B. sehr schön zu Anfang des vierten Actes — eine Mischung des Wilden und Weichen, welche damals besonders anziehend und unwiderstehlich war.

Die Exposition des Stückes ist sehr zu loben, im weiteren Verlauf eine gute Oekonomie, viel Abwechselung und beinahe durchgängige Spannung, nur erhalten die wiederholten Scenen des Räuberlebens eine allzu große Breite; die Macht der Motive selbst hat ersetzt, was etwa dem Dichter an Kunst und Erfahrung noch abgehen mochte. Die drei Hauptrollen sind in hohem Grade wirksam und dankbar, außerdem aber auch Nebenrollen in mehrfacher Abstufung immer noch von Inhalt und Interesse, nur der Diener Daniel wohl etwas zu breit und genreartig genommen. In der Ausführung ist freilich Jugendliches, manches Uebertriebene, Unwahre, selbst Hohle, und auch nach mancher Einschränkung immer noch viel Rohheit, namentlich auch Mediciniſches und Cynisches, dann wieder in der Sprache Mundartliches; allein bei alledem viel Phantasie und Fülle, viel ungestüme Beredtsamkeit, unverkennbare strotzende Kraft und dichterische Potenz, die sogleich den künftigen Dramatiker verkündigt, freilich nicht einen solchen, wie Schiller zur Bewunderung der Nation sich entwickelt hat. Das Stück hat mehr freien Wurf als Lessings Emilia, es ist dramatischer als Goethes Götz, energischer als Leisewitz, ja selbst als Lenz, tiefer und gehaltvoller als Klinger; so roh es auf der Oberfläche erscheint, ist es doch keineswegs ohne Kunst, weder in der Anlage noch in der Ausführung. Aber freilich giebt es auch Punkte, wo die Kraft nicht ausreicht, wo der Gehalt der Situation nicht ausgebeutet ist; noch häufiger hat man mit abstracter Uebertreibung statt tieferer psychologischer Motive vorlieb zu nehmen, letzteres nicht bloß der Fehler der Jugend. Es wird sich auch später hier eine

Grenze der Kraft und Natur zeigen; und nun hatte schon in seinem Ausgange der Dichter zu dem, von welchem hier besonders zu lernen war, kein unmittelbares Verhältniß: durch seinen nahen Anschluß an Klinger war er über Shakespeare hinaus.

Ein großes Lob des Stückes liegt darin, daß es trotz seiner social-revolutionären Tendenz und trotz so vieler Ungeheuerlichkeiten doch noch, mit geringer Säuberung und Kürzung, gespielt, sogar auf einer Hofbühne gespielt werden kann: es dankt diesen Vorzug seiner dramatischen Anlage, seinem dramatischen Effect, seiner außerordentlichen Verständlichkeit und Popularität. Es ist Alles mit solcher Entschiedenheit, mit so derben Pinselstrichen hingestellt, daß weder dem Schauspieler noch dem Zuschauer irgend ein Zweifel bleiben kann — und Zeiten der Abspannung greifen gern nach so starken Potenzen, selbst wenn sie mit Rohheit und Uebertreibung gepaart sind. Was insofern für Schiller eine Ehre ist, kann es aber nicht in jeder Rücksicht für uns sein: ihm selbst war später eine Aufführung der Räuber nur peinlich.

Das Stück wurde zuerst in Mannheim gegeben (s. o.) und Schiller dadurch zu einer Bearbeitung veranlaßt, welche demselben wesentlich zu statten kam; noch mehr aber lernte der Dichter durch die Aufführung für Künftiges. Der Andrang des Publicums war außerordentlich groß, so daß das Gebäude nicht ausreichte; es wird berichtet, die Wirkung der ersten Acte sei keine sehr entschiedene gewesen, hauptsächlich aber wohl nur darum, weil die Persönlichkeit des Schauspielers, welcher den mit so viel Vorliebe gezeichneten Karl Moor spielte, keine günstige war; als aber Iffland als Franz Moor in den späteren Acten den Bösewicht und Gottesleugner, der dann doch von seinem Gewissen übermannt wird, eine Scene, die der Dichter in genialen Zügen hingestellt hat, mit der ganzen Fülle seines damals noch frischeren und wärmeren Talentes zur Anschauung brachte, da war alles ergriffen und hingerissen und das Glück des Werkes war gemacht. Es breitete sich sogleich auch auf andre Bühnen aus und als man erst gesehen hatte, worauf

es ankam, konnte auch schwächeren Kräften der Darstellung eine große Wirkung nicht ausbleiben.*) Diese Bühnenwirkung besteht auch heute noch, namentlich haben bedeutende Kräfte, wie Ludwig Devrient, durch Erscheinung und Spiel der Rolle des Franz Moor mehr Wahrheit und Individualität zu geben gewußt.

Wie allgemein und tiefgreifend die durch Schillers Stück gegebene Anregung war, zeigt sich ganz besonders auch darin, daß sich an die Räuber die Gattung der Räuberromane knüpfte, ebenso wie an Göthes Götz die der Ritterromane. Vulpius mit seinem Rinaldo Rinaldini und viele Andere speculirten nur eben auf den Modegeschmack, der durch Schiller plötzlich aufkam; aber Schillers Werk hat doch jedenfalls noch einen tieferen Gehalt, machte noch andere Versprechungen, die freilich nur er erfüllen konnte.

*) Es mag nicht ohne Interesse sein in der Berliner Theaterzeitung das Urtheil über die erste Aufführung der Räuber in Leipzig zu vernehmen. Ein Kritiker, dem das Lob gar nicht so leicht wird, schreibt über die Darstellung vom 20. und 22. September 1782: — „Das delectare, welches Horaz von allen Werken der Dichtkunst verlangt, hat der Verfasser gänzlich außer Acht gelassen. Die Unwahrscheinlichkeit der Handlung (?), die schreiende Beleidigung alles Costüms (?) und die nachlässige Schreibart sind Flecken, die jedem auffallen müssen, der nur ein wenig weiß, was zu einem guten Schauspiele gehört. — Aber das Stück hat doch so sehr gefallen; hat es denn gar kein Verdienst? Das Gefallen beweist nichts, es haben gar manche elende Büchlein in Deutschland auf einige Zeit ihr Glück gemacht, aber auch nach meinem Gefühl hat der Verfasser der Räuber sehr viel Genie. Er faßt glücklich einen Charakter und weiß ihn mit Kraft darzustellen — er hat eine hochfliegende Imagination, er hat Witz. Er studire einige Jahre die Menschen, mit denen er lebt, nicht die Menschen im Shakespeare, er studire die deutsche Sprache und das Theater und dann schreibe er Schauspiele. Wenn sie bei ihrem Erscheinen kein solches Aufsehen machen, wie die Räuber, so werden sie desto länger gelesen werden.

II.

Fiesco.

In den Räubern blickte das politische und republicanische Element nur verstohlen und im Einzelnen hervor, aber doch so, daß sich ahnen ließ, es würden die von Amerika herübergedrungenen Freiheitsideen den Dichter auch noch weiter beschäftigen. Schon Lessing hatte seinen Blick auf republicanische Freiheitshelden gerichtet und in ihnen, zumal wo sie erlagen, taugliche Helden der Tragödie erkannt; in solchem Sinn begann er seinen Henzi und ging nicht ohne Interesse an Masaniello vorüber; allein in jener Zeit fehlte noch Verständniß und Antheil für Bewegungen dieser Art: ganz anders jetzt, wo auf einmal die Republik des Alterthums in Wirklichkeit trat, wo ein großes Volk um die Freiheit kämpfte und diesseits des Oceans in vielfach gedrückten Lagen stille Seufzer der Sehnsucht nach Abhülfe und Befreiung aufstiegen. Auch in Europa schon trübte sich der Himmel, die Revolution war nicht fern, Voltaire und Rousseau wurden gelesen und übten ihre aufregende Kraft in Deutschland nicht viel anders als in Frankreich, namentlich da, wo die Güter, der Schweiß, das Blut des Volkes verschwendet ward in Ueppigkeit und Maitressenwirthschaft. Das war die Zeit, das waren Zustände, in denen sich aus politischer Umwälzung in ganz anderem Sinn Tragödien formen ließen, als je zuvor in Deutschland, selbst das Republicanische des Alterthums erschien in viel hellerer Beleuchtung.

Auf dieser Bahn dichtend fortzugehen lag nun keinem näher als dem Verfasser der Räuber. Wie aber Rousseau ihn angeregt hatte, so führte er ihm auch den Stoff zu. Mit einer gewissen Vorliebe gedenkt er an mehreren Stellen des Genuesers Fiesco; einmal wo er den Werth der Biographien des Plutarch erläutert, findet er denselben darin, daß der Geschichtschreiber immer ganze Charaktere gewählt, entweder entschiedene Tugendhelden oder erhabene Verbrecher; in der neueren Zeit gebe es einen Mann, der in letzterer Rücksicht die Darstellung eines Plutarch verdiene — eben unser Fiesco. Das faßte Schiller auf, und er konnte es um so eher, als ja auch sein Held in den Räubern dem Verbrecher die Hand gereicht hatte. Bei näherer Bekanntschaft mit der geschichtlichen Wahrheit aber ergab sich große Schwierigkeit aus diesem Stoff eine Tragödie zu bauen, wie dies auch der Verfasser in der Vorrede bekannt hat. Schiller fand in den Geschichtsquellen nicht das was er suchte, was in der Zeit von Effect war, denn Fiesco ist kein Freiheitsheld, es handelt sich in Genua nicht um Befreiung von Tyrannei, nicht um Errichtung einer ersehnten Republik, überhaupt nicht um Freiheitsideen, sondern nur um die Rivalität aristokratischer Familien in dem großen Handelsstaat, die Freiheit konnte hier höchstens bloßer Vorwand sein. Andreas Doria war kein Bedrücker, eben so wenig wie Fiesco ein Freiheitskämpfer, sondern dieser wollte sich an die Stelle jenes setzen und nur noch entschiedener eine verdeckte oder offenbare Alleinherrschaft ausüben. Er war ein vollendeter Intrigant, der größten Verstellung fähig, vor keinem Verbrechen zurückschreckend, das ihn zum Ziel führen konnte, er war eben, wie Rousseau ihn einführt, ein erhabener Verbrecher — konnte er nun als solcher ein tragischer Held sein?

Das Gewicht dieser Frage ist von Schiller wohl gefühlt worden und er hat viel Anstalt gemacht, viel Kunst entwickelt, um bei diesem den Weg versperrenden Hinderniß vorbeizukommen. Eine offene Bahn war hier jedenfalls nicht. In der That, es begreift sich, daß Götz, daß Egmont tragische Helden sein können, sie

erliegen, indem sie ein Großes wollen, sie erliegen, indem sie es nicht zur rechten Zeit, in der rechten Weise wollen, aber ihr Ziel bleibt als Aufgabe stehen, die Richtung in der sie vordrangen war eine gerechtfertigte, nothwendige, ihr Streben uneigennützig, nicht selbstsüchtig. Davon nun Fiesco das Gegentheil, das diametrale Gegentheil, denn er erreicht sein Ziel und stirbt nur im Augenblick des Gelingens — durch Zufall. Man konnte nachhelfen, allein ohne das Historische ganz aufzugeben ließ der Charakter sich nicht in das Entgegengesetzte umgießen. Wenn allerdings, wie dies Goethe deutlich ausgesprochen und man darüber einig ist, gegebene Stoffe, namentlich auch historische Stoffe, für den Dichter bei weitem vortheilhafter sind als frei erfundene, so ging nun hier doch der ganze Vorzug verloren, weil eben das historisch Gegebene nicht zu den Forderungen der Kunst passen will, noch weniger in die besondere Tendenz des Dichters und der Zeit.

Wir wissen aus den Räubern, daß Schillers Phantasie ganz besonders gern bei den Gestalten von Brutus und Cäsar verweilte: ließ sich nun einmal aus diesem Fiesco kein Brutus machen, so wollte er in ihm wenigstens einen Cäsar darstellen, und eben in solchem Sinn hatte ihm Rousseau den Stoff zugeführt. Allein auch zwischen Cäsar und Fiesco bleibt immer noch ein großer Abstand. In Rom hatte die Republik sich überlebt, die Ausdehnung des Reiches ließ diese complicirte Regierungsform nicht mehr zu, Rom war reif für die Monarchie, aus den Bürgerkriegen sehnten sich die Völker nach Ruhe; hier in der ungleich kleineren Republik, die schon längst keine Republik mehr war, auch kaum sein wollte, fragte es sich nur, wer herrschen solle, ob Doria oder Fiesco. Und war denn Doria so verhaßt, so schuldig? Schiller selbst stellt ihn sogar als überaus edel dar. Um also aus Fiesco einen Helden einigermaßen im Sinn Cäsars zu machen, mußte hier der historische Boden verlassen werden, in einer Weise, welche nicht wohl zulässig erscheinen kann, denn wenn wir dem Dichter bestreiten, die gegebenen Charaktere zu steigern, die Conflicte zu vereinfachen

und zu klären, das Einzelne zu wenden, namentlich in den Nebenpersonen, wenn ihm hier freisteht einzuführen und fortzulassen, wie es die Kunst erfordert, so soll er doch die großen gegebenen Grundzüge, die allgemeine Situation nicht antasten, dieselbe nicht wesentlich verändern, denn das hieße die Geschichte verfälschen, zu seinem eigenen Nachtheil. Hiezu nun aber war Schiller, bei seiner vorgefaßten Absicht, gezwungen. Um seinen Fiesco möglich zu machen, erdichtet er neben dessen Verschwörung noch eine eigentlich republikanische, ja eine Verschwörung des Thronerben, des Gianettino Doria, so daß die des Fiesco nur Abwehr, nur Gegenverschwörung wird, er erfindet eine Reihe von Unthaten dieses Gianettino, den Anschlag auf das Leben des Fiesco, die gewaltsame Entehrung der Tochter des Erzrepublikaners, die Proscription von zwölf Senatoren, überdies noch die beabsichtigte Vergiftung der Gattin Fiescos durch Gianettinos Schwester. Aber auch das genügt nicht das Stück in Gang zu bringen; der an Fiesco abgesandte Meuchelmörder wird von diesem übermannt, tritt alsdann in dessen Dienste, wird nun durch das ganze Stück der Angelpunkt, der alle Vermittlungen macht, wie Fiesco zu seinem Ziel und der Dichter zu dem seinigen sie braucht, Fiesco muß sein ganzes verwegenes Spiel in die Hände dieses Ruchlosesten legen, der ihn denn auch schließlich verräth; nicht minder vertraut Gianettino seine Proscription einem Manne an, der sie, als das Spiel am höchsten steht, in der Tasche seines gestern getragenen Rockes stecken läßt — damit sie an Fiesco gelangen könne! Endlich noch die Verkleidung von Fiesco's Gemalin in Mannskleider, um sich in den Kampf zu begeben, wo sie sich abermals in den Scharlachmantel des getödteten Gianettino verkleidet — damit sie von ihrem Gemal, von Fiesco, aus Versehen statt des verhaßten Gianettino erstochen werde. Man sieht, wie unwegsam hier der Boden war und mit welcher Gewaltsamkeit der Dichter zu Werke ging. Dagegen leuchtet ein, daß er in seiner Tragödie den zufälligen Tod des Helden nicht brauchen konnte, und niemand wird ihm das Recht bestreiten,

hier etwas anderes an die Stelle zu setzen. Nach der geschichtlichen Ueberlieferung glitt Fiesco, nachdem der Umsturz gelungen, von einer Planke herab, als er eine Galeere besteigen wollte, und ertrank im Hafen: Schiller läßt ihn von dem alten Republicaner Verrina hinabstoßen: sehr gut, sehr wirksam.

Aber bei all dieser Umgestaltung und trotz aller angewandten Mittel blieb immer noch eine große Schwierigkeit aus diesem Fiesco eine dramatische Hauptfigur, einen tragischen Helden zu machen. Die historisch gegebene Verstellung Fiesco's konnte und wollte der Dichter nicht aufgeben, ja er arbeitete sie recht eigentlich heraus bis zum Diabolischen, er führte einen Fiesco vor, dem jedes Mittel genehm ist, der seine Feinde mordet, seine Gattin auf das Tiefste, Schonungsloseste verletzt. Konnte nun eine solche Figur, in den Mittelpunkt des Stückes gestellt, die Sympathie der Zuschauer nicht wohl erwecken, so war der Dichter sehr bemüht, diesen Charakter mit Geist und Adel auszustatten, ihm anwandlungen von Tugend und Uneigennützigkeit beizulegen: er und Andreas Doria wetteifern plötzlich in großartigem Edelmut — freilich das Gegentheil von dem was Aristoteles mit Recht fordert, daß der Held im Ganzen groß und rein sei, aber nicht ohne einzelne Schwäche. Und Schiller verlor dadurch wieder, wovon er doch ausging, das erhabene Verbrechen — wie z. B. Shakespeare ein solches in seinem Richard III. darstellt.

Die Wege, auf denen Fiesco die Dorias stürzt und sich zum Herzog macht, konnten keine Tragödie füllen, der Dichter brauchte eine Mannigfaltigkeit von Situationen, von Charakteren, er brauchte namentlich auch Frauen. Das nächste war, anknüpfend an die historisch gegebene Verstellung, die verstellte Liebe Fiesco's zu Gianettino's Schwester, die, um sich zu dieser Rolle zu eignen, als fünfundzwanzigjährige Wittwe genommen wurde; und das ergab zugleich ein anderes ausgiebiges Motiv, die Eifersucht von Dorias Gattin Leonora, so wie den Haß der beiden Frauen. Man muß sagen, daß Schiller von dieser Erfindung seinen dramatischen Vor=

theil zu ziehen wußte, sogar mehr als für das Ganze des Stückes gut war. Er zog aber noch ein zweites gewaltiges Motiv heran, die Entehrung der Tochter Verrinas durch Gianettino. Ueber diese nun ist viel zu sagen, sie ist auf der einen Seite sehr zu loben, dann aber auch wieder zu tadeln. Kam es darauf an, ein wirksames Motiv zu finden, um das menschliche Herz zu empören und von hier aus die Revolution zu schüren, so konnte kein besseres gefunden werden, denn auf der einen Seite aufs tiefste beleidigend, zeigt es auf der anderen den unerhörtesten Uebermut, den höchsten Grad der Entsittlichung, es lag aber an dieser Stelle nahe: schon die Geschichte der Lucretia bietet es in der Verbindung mit der Befreiung Roms. Außerdem fand sich dies Motiv in Lessings Emilia und es ist schon bemerkt worden, daß die That des Vaters der Virginia einen Republicaner erfordert, daß die Geschichte hier erst in ihr wahres Element kommt. Als einen Republicaner von römischer Art, von herbster Strenge stellt nun auch Schiller seinen Verrina dar, er hat die Situation mit Vorliebe ergriffen und ihr mächtige Züge gegeben; es fragt sich nur, ob dies große und höchst ausgiebige Motiv, hinreichend für eine vollständige Tragödie, hier als Nebenwerk in der Oekonomie des Ganzen seine Stelle gefunden habe. Hierauf nun hat Schiller selbst geantwortet, dadurch, daß er eine Lucretia oder auch Virginia in dies Stück nur zur Hälfte aufnehmen konnte, denn Bertha giebt sich weder selbst den Tod, noch wird sie von ihrem strengen Vater ermordet. Sie ist in dem Punkt keine Römerin, daß sie ihre Befleckung nicht überleben könnte, aber auch Verrina ist hier kein Römer, er und selbst der Bräutigam geht ohne Weiteres darüber weg, sie heirathen sich zuletzt, als ob nichts geschehen wäre. Hier vermuthe ich einen Einfluß von Lenzens „Hofmeister", wo aber das Resultat wohl motivirt und die Lage mehr in der Tiefe gefaßt ist. Schillers Darstellung hat das Ueble, daß man den Ausgang einer Virginia erwartet, daß man hier, und mit Recht die eigentliche Tragödie sucht, denn die Ermordung des Thäters stellt das Gleichgewicht

noch nicht her, und die weitere Präsentation der Entehrten ist beleidigend, wo nicht geradezu sittlich und künstlerisch unstatthaft. Nicht mit Unrecht wurde bei der Aufführung in Mannheim hier eine Abänderung verlangt; Schiller machte sie, wie nicht anders möglich, ziemlich ungeschickt, indem er die Sache verwischte*) — aber wozu dann das ganze Motiv?

Näheren Zusammenhang mit der Haupthandlung und der Hauptfigur hat die für Julia geheuchelte Leidenschaft und die dadurch erweckte Eifersucht der Gattin; hier aber hat der Dichter zu hoch gespannt und die Grenze der Wahrheit und Schönheit überschritten. Die Art, wie Fiesco der Eitelen den Hof macht, entbehrt durchaus der hier erforderlichen Feinheit, ja sie erniedrigt ihn; seine Verstellung geht so weit, daß nicht nur Leonore, sondern auch der Zuschauer allzulange getäuscht bleibt und dadurch die Scene ihre Wirkung verliert, später aber, wo man weiß, was von Fiescos Liebeserklärungen und Zudringlichkeiten zu halten sei, werden diese eben so abstoßend als Julias Wallungen, und eine völlige Grausamkeit liegt hier in dem plötzlichen Umschlage, der als Genugthuung für die leidende Leonore eingeführt wird. Leonore übrigens ist nach der ganzen Anlage der Fäden derjenige Charakter, welcher die meiste Theilnahme gewinnt, welcher am unschuldigsten leidet, aber man begreift auch hier wieder Fiescos Grausamkeit nicht, und die Art, wie der Dichter sie den Tod finden läßt, ist zu willkührlich und unmotivirt, als daß er Wirkung machen könnte. Auch die Scene des Haders der beiden Frauen ist nicht glücklich, die hier aufgetragenen Farben noch unfeiner als in Lessings Orsina, welche dem Dichter vorgeschwebt haben mag.

---

*) S. Hofmeisters Nachlese zu Schillers Werken I. 238: „Die Bertha wird durch Giannettino nicht entehrt, sondern entgeht seinen Nachstellungen, und diese ganze Episode ist neu erfunden. Doch entläßt uns Schiller nicht ohne uns (Act. 2. Scene 12) wenigstens noch lange durch die Meinung zu quälen, daß sie das Aeußerste erlitten habe. Auch ist der Fluch des Vaters jetzt weniger motivirt und erscheint beinahe als kannibalische Farce — u. s. w.“

Viel glücklicher in der Intention und der Ausführung ist der Mohr, die Mischung von Spitzbüberei und heiterer Laune, so kühn, so gewagt sie erscheint, ist von bewundernswerther Meisterschaft, alle Scenen, wo er mit Fiesco zusammentrifft, sind von einer Frische und Lebendigkeit, die vieles zudeckt, die stets aufathmen läßt und die offenbar das Stück hält. Man denke diese Figur weg, abgesehen davon, daß sie das Ganze in Zusammenhang und in Bewegung setzt, alles Uebrige wird unschmackhaft und trotz des pastosen Farbenauftrags doch wirkungslos; der Mohr ist es, der den zweifelhaften Helden hauptsächlich stützen und durchbringen muß — an sich selbst aber ist er keine tragische Figur, und hat offenbar zu viel Raum erhalten; wir bekommen aber neben dem sehr zweifelhaften Charakter Fiescos den entschiedenen Schurken, der hier sogar heiter und liebenswürdig gezeichnet wird.

Wenden wir den Blick ins Ganze, so finden wir große Fehler, neben großen Tugenden: Es ist viel unnütze Verschwendung des Verbrechens, wie sonst Verschwendung der Tugend — dies vielleicht Mißverständniß von Shakespeare. Ueberhaupt erklärt sich der große Abstand des Stückes von den Räubern wohl dadurch, daß Schiller jetzt mit den Werken des großen brittischen Meisters bekannt wurde, wovon die Spuren ebenso unverkennbar sind, als sie dort fehlen, aber diese Bekanntschaft ist noch zu neu als daß sie reife Frucht ergeben könnte. Außerdem war nun auch dem Dichter die Behandlung eines historischen Stoffes eben so neu, zumal wenn er von den Räubern herkam und gleichen, oder noch höheren Effect erstrebte. Wer sich diese Umstände klar machen will, wird begreifen, daß Schiller hier nichts Abgerundetes, Befriedigendes, geschweige denn ein Meisterwerk geben konnte. Das Werk ist unorganischer, zwiespältiger, zerrissener als die Räuber, ja es ist auch roher und an vielen Stellen beleidigender, weil nämlich hier die Ansprüche sich bedeutend steigern. Schiller ist zu sehr nur auf eine Reihe dramatischer und theatralischer Effecte ausgegangen, auf Kosten der Wahrheit, des inneren Zusammenhanges, der ästhe-

tischen Wirkung. Wir gestehen zu, daß es an sich schwer und vielleicht unmöglich war, aus Fiesco den Mittelpunkt einer Tragödie zu machen, aber Schiller nimmt hier und bei den anderen Figuren die Sache oft auffallend leicht, er sieht ab von der inneren Consequenz der Charaktere und giebt ihnen jede Wendung in jedem Augenblick, nur um den Gewinn eines Effectes in einer Scene. Er befand sich hier auf einer gefährlichen Bahn und, man muß es aussprechen, gegen den Schluß wird das Drama je mehr und mehr ein Spectakelstück. Wie leicht die Anlage der Composition, wie locker das Gewebe, dies spricht sich besonders auch darin aus, daß der Dichter so starke Aenderungen für die Bühne machen konnte.*) Derjenigen, welche Verrinas Tochter betrifft, ward schon Erwähnung gethan, er vertauschte ferner die achte Scene des fünften Actes, Bertha und Bourgognino mit einer anderen, Bertha allein in einem Gewölbe, und zwar aus dem doppelten Grunde, weil die als Knabe verkleidete Bertha, welche im Kampfgewühl unerkannt ihrem Verlobten begegnet, nur die Wiederholung der verkleideten Leonore war, dann aber auch weil unter den obwaltenden Umständen diese Einsperrung und der hier gemeldete Schwur des Vaters, sie nicht zu befreien, ehe nicht ihr Beleidiger mit dem Leben gebüßt, eine allerdings nöthige Milderung enthält, freilich noch nicht die Ausgleichung. Auch die Beschimpfung der Julia wird gemildert, denn sie geschieht nicht mehr vor den gesammelten Verschworenen, sondern nur noch vor Leonore; dann aber, was mehr sagen will, Leonore stirbt nicht, sie starb freilich auf eine sehr tadelnswerthe Weise, auch der Mohr entkommt, niemand stirbt außer Gianettino. Das merkwürdigste ist, daß auch Fiesco nicht den Tod findet, sondern die Genueser für frei erklärt. Das ist nun freilich ein ganz anderes Stück, daß es keine Tragödie bleibt, mag aber noch das Geringste sein; die Hauptänderung besteht darin, daß Fiesco, ebenso wie Verrina, nur ein Republicaner

*) S. Hofmeisters Nachlese a. a. O.

ist, nicht mehr Cäsar, sondern Brutus, daß das Stück sich gänzlich von der historischen Basis ablöst, um ein reines Werk der republicanischen Freiheitsschwärmerei zu werden — für welche übrigens, wie Streicher meldet, das Publicum zu Manheim ganz unempfänglich blieb. Man sollte nicht glauben, daß diese Aenderungen von Schiller selbst kommen könnten, und doch ist es außer allem Zweifel. Daß es überhaupt möglich war, darin liegt, wie nicht entgehen kann, das strengste Urtheil über die Composition enthalten und das volle Anerkenntniß der dargestellten Mängel.

Ein ferneres Zugeständniß des Dichters liegt darin, daß er das Stück nicht Fiesco, sondern „die Verschwörung des Fiesco"*) nannte, womit ausgesprochen ist, daß Fiesco nicht als Mittelpunkt, als tragischer Held dastehe, sondern sich das Interesse vertheile auf die ganze Handlung, daß es sich auflöse in die einzelnen Effecte des Dramas — auch dies ein nicht ungefährliches Mißverständniß der historischen Stücke Shakespeares.

Aber ich wiederhole, es dürfen alle diese Fehler des vierundzwanzigjährigen Autors nicht nach heutigen Maßstäben gemessen und beurtheilt werden; was dagegen die Tugenden des Stückes anlangt, so sind diese, freilich nur mehr im Einzelnen, groß und leuchtend, ja es giebt vielleicht kein späteres Stück, das die Potenz des Dichters, die schnellen Geistesblitze, die machtvoll hervorbrechende Genialität Schillers in höherer oder auch nur in gleicher Weise bezeugte. Die Figur des Mohren steht einzig da, weder von ihm selbst noch von einem Anderen übertroffen, dem Gelungensten bei Shakespeare ebenbürtig. Aber auch sonst an einzelnen Wendungen und Aussprüchen, an markvollen Zügen, an tief einschneidenden Worten ist an vielen Orten Fülle und Ueberfluß, und dem Effectvollen steht nichts mehr im Wege als die Ueberspannung. Man muß darum das Stück nehmen, wie es ist, es gilt hier von diesem einzelnen Werk, was großentheils von der deutschen Literatur

*) In den ersten Ausgaben mit dem Zusatz: ein republicanisches Trauerspiel.

im Ganzen gilt, es bezeugt eine ungleich größere Potenz als Leistung — die letztere nämlich hängt großentheils auch von den Umständen ab, welche die Entwickelung begünstigten oder störten.

Wie sich erwarten ließ, ging das zweite Stück des Dichters der Räuber über alle Bühnen Deutschlands, fand aber, sowohl in der Bearbeitung wie in der ursprünglichen Gestalt, keineswegs einen gleichen Beifall; am meisten wurde ihm dieser bei der Aufführung in Berlin zu Theil,*) und das wohl eben aus dem Grunde, weil man hier durch feineres Spiel nachzuhelfen wußte, dann aber auch weil die geistreiche Ausführung hier mehr Anklang fand. Daß das Stück auf Goethe keinen günstigern Eindruck machte als die Räuber, ist auch zu verstehen, das Streben nach Effect auf Kosten innerer Wahrheit konnte ihn weder befriedigen, noch Hoffnungen in ihm erwecken.

*) Hier wurde es in drei Wochen vierzehn Mal gegeben, auch in Frankfurt a. M. gefiel es einigermaßen.

III.

Kabale und Liebe.

Von ganz anderer Wirkung, aber auch im Ganzen von ungleich höherem Werth ist Schillers drittes Stück, Kabale und Liebe, oder wie es ursprünglich hieß: Luise Millerin. Das Stück ist der wahre Pendant zu den Räubern, ein Werk, dem der Dichter ganz gewachsen war, die Zeitstimmung dichtete hier mit, und so fand es denn auch unmittelbar den Boden für seine Aufnahme. Schiller stand hier auf festem Grunde, er schiffte nicht, wie im Fiesco der Fall, in fremdes Meer hinaus, im Ganzen und im Einzelnen fand er hier die Wirklichkeit dessen vor, was er dichtete, leicht stellten die Figuren und Züge sich zur Kunstform zusammen und hier nun hatten Lenz und Klinger trefflich vorgearbeitet. Das Stück ergreift die tiefen Schäden des socialen Lebens in jener Zeit, in jener nächsten Umgebung; Erbitterung, sittliche Empörung ist die Muse des Dichters: facit indignatio versum gilt auch von dieser Prosa. Schiller ist nie wieder so tief in die Prosa des Lebens hinabgestiegen, er that es hier ein für allemal und befreite dadurch seinen Geist. Wirkten in Lessings Emilia einzelne Züge, mit denen das Verderbniß hoher Stände gezeichnet wurde, so ist hier das ganze Stück davon durchbrungen, die Entsittlichung tritt in den grellsten Farben hervor und das finstere Bild breitet sich aus nach allen Seiten. Schonungslos, ja mit Grausamkeit webt der Dichter zusammen: einen Fürsten, der seine Landeskinder zur

Schlachtbank verhandelt, eine übermütige Maitresse, die den schnöden Gewinn verprassen hilft, unterthänige Creaturen, dienstbeflissen zu jeder Schandthat ihres Obern und eifersüchtig auf einander, einen Präsidenten, der seinen verbrecherischen Plänen selbst seinen Sohn opfern kann, eine Mutter, welche ihre Tochter verkuppeln will, und im Hintergrunde ein weinendes Volk. Dazu nun in Liebe flammende Herzen, von der Verzweiflung zum Doppelmorde getrieben, endlich noch ein tugendhafter Greis, auf den aller Jammer zusammenstürzt, und man hat die Elemente, aus denen sich ein grauses Trauerspiel, ein Theaterstück von der Wirkung eines Feuerbrands zusammenbaut, von um so größerer Wirkung, wenn man den schwülen Himmel in Anschlag bringt, der auf die Wetter von 1789 nah und näher hindeutet. Mochten die Charaktere nicht eben individuell gehalten sein, man blickte umher, um die Personen zu finden, welche dem Dichter zum Bildniß möchten gesessen haben.

Die Conception des Stückes ist aus der Stuttgarter Zeit, ausgearbeitet wurde es erst nach dem Fiesco, großentheils in des Dichters Asyl zu Bauerbach. Daher nun ein gewisses Mißverhältniß zwischen Anlage und Ausführung, die Anlage grob, die Ausführung zum öfteren fein. Schiller war indessen gewachsen und sein früheres Kleid paßte nicht mehr. Tugend und Laster stehen einander schroff gegenüber, die Charaktere sind entschieden und stark gezeichnet, allein doch großentheils abstract; die Personen sprechen weder recht als Vornehme, noch als Bösewichter; von ansprechender Wahrheit ist eigentlich nur der alte Miller, eine aus dem Leben gegriffene Genrefigur, die hier aber nicht unter ihres Gleichen erscheint. Luise giebt ihr Alter als nur über sechszehn an, dem entspricht aber ihre ganze Haltung nicht; Schiller brauchte das, da es ihre erste Neigung sein sollte.

Die dramatische Kunst ist hier schon auf ihrer Höhe, dies zeigt sich besonders in der Folge und Verknüpfung der Scenen, es ist eine große Fülle dramatischer und spannender Momente, die Effecte sind außerordentlich stark und sie würden noch stärker sein, wäre

die Anlage seiner und nicht das Ganze etwas sichtbar zurecht gelegt. Aber immer hat das Stück eine sehr gute Abrundung, eine treffliche Steigerung, nirgend eine leere Stelle, und bei wenig Personen doch immer neue Situation. Besonders zeigt sich Fortschritt in der Behandlung des Dialogs und hier ist Manches genial zu nennen. Daß es in allen diesen Punkten Schillers Fiesco weit überragt, hat eben auch darin seinen Grund, daß es in seiner Art ein Endpunkt ist, während Fiesco ein Anfangspunkt war. In späterer Zeit hat Schiller höhere Ziele, aber man kann zweifelhaft sein, ob er sie in gleicher Weise erreicht. Das Stück hält sich auch heute noch auf der Bühne und macht seine Wirkung; in der Wahrheit der Charaktere läßt sich durch das Spiel am leichtesten nachhelfen, und den übrigen Erfordernissen an ein Drama entspricht es ja in hohem Grade. Eine andere Frage aber ist, ob das Aufregende, das in dem Stück liegt, einen wahrhaft künstlerischen Eindruck machen könne; die Wirkung des bürgerlichen Trauerspiels ist hier auf das höchste gespannt, aber es treten die Mängel auch am klarsten hervor. Das war für Schiller, man darf sagen, ein Heil, er fühlte richtig, daß er die Gattung erschöpft habe und auf dieser Bahn keinen Schritt weiter thun könne.

———

IV.

Don Carlos.

In dem nächsten Stück finden wir Schiller in einer anderen, ungleich höheren Region; das Werk nimmt eine wichtige Stelle in des Dichters Entwickelung ein und es hat vielleicht das Meiste gethan, seinen Namen zu befestigen, besonders ihn zum Abgott der Jugend zu machen. Davon aber unabhängig ist sein Werth, oder, um es gleich vorsichtiger auszudrücken, der Grad desselben. Der Dichter kehrt wieder zu einem historischen Stoff zurück und da ist kaum zu erwarten, daß er, was wir an Fiesco tadeln mußten, plötzlich werde abgethan haben; aber es kam hier Neues hinzu, was das Werk um Vieles erschwerte. Er schrieb hier zum ersten Mal ein Stück, das sich am Hof bewegt, das durchaus den feinsten Ton eines Hofes von strengster Etiquette, wie Schiller dies selbst einfließen läßt, in allen Theilen und ganz besonders in den Scenen der Frauen bewahren mußte, und ferner schrieb er hier zum ersten Mal ein Stück in Versen. In beider Rücksicht bewegte er sich auf einem glatten Boden, in einem neuen Kleide, und wer Gefühl dafür hat, wird die Wirkung von beidem sehr wohl erkennen. Es kam noch ein Drittes hinzu: Schiller arbeitete das Stück in zwei Absätzen: die drei ersten Acte waren in den Heften der Thalia einzeln gedruckt, ehe er noch das Ganze vollendet hatte, ehe er noch über den Abschluß mit sich einig und völlig im Reinen war. Aehnliches als Klopstock mit der Messiade begegnet ist, blieb

auch hier nicht aus; der Nachtheil war um nichts geringer. Die Uebelstände, welche aus dieser Entstehungsart für das Stück erwuchsen, wurden sogleich bei dem Erscheinen des Ganzen, 1787, gefühlt und bemerkt, die Kritik sprach sich sehr wenig günstig aus, ja auch der Erfolg auf der Bühne war, trotz des erstrebten Effectes der einzelnen Scenen, nicht entsprechend; dagegen bemächtigte sich sehr bald die Jugend dieses Werkes und fand darin gewisse in der Zeit liegende Gedanken und Schwärmereien mit ungestümer Beredtsamkeit ausgedrückt. Schiller empfand den Abstand des Urtheils und der Wirkung sehr wohl und sah sich veranlaßt in einer Selbstkritik denselben auszugleichen. Er that es in großer Ausführlichkeit in seinen zwölf Briefen über Dom*) Carlos, welche im deutschen Merkur, 1788, gedruckt wurden. Hier aber spricht Schiller selbst von vorn herein den Tadel nur noch bestimmter und allgemeiner aus, denn er sagt: „Es kann mir überhaupt — und ich finde nöthig dies vorauszuschicken — es kann mir begegnet sein, daß ich in den ersten Acten andere Erwartungen erregt habe, als ich in den letzten erfüllte. St. Reals Novelle, vielleicht auch meine eigenen Aeußerungen darüber im ersten Stücke der Thalia, mögen dem Leser einen Standpunkt angewiesen haben, aus dem es jetzt nicht mehr betrachtet werden kann. Während der Zeit nämlich, daß ich es ausarbeitete, welches, mancher Unterbrechungen wegen, eine ziemlich lange Zeit war, hat sich — in mir selbst Vieles verändert. An den verschiedenen Schicksalen, die während dieser Zeit über meine Art zu denken und zu empfinden ergangen sind, mußte nothwendig auch dieses Werk Theil nehmen. Was mich zu Anfang vorzüglich in demselben gefesselt hatte, that diese Wirkung in der Folge schon schwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die früheren; Carlos selbst war in

---

*) Wieland machte den Dichter aufmerksam, daß es Don heißen müsse, und daß er mehrere spanische Namen mit falscher Messung gegeben habe. Er änderte darum u. a. Rodrigo in Roderich.

meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Acte ein ganz anderes Herz mitbrachte. Aber die ersten drei Acte waren in den Händen des Publicums*), die Anlage des Ganzen war nicht mehr umzustoßen, ich hätte also das Stück entweder ganz unterdrücken müssen (und das hätte mir doch wohl der kleinste Theil meiner Leser gedankt), oder ich mußte die zweite Hälfte der ersten so gut anpassen als ich konnte. Wenn dies nicht überall auf die glücklichste Art geschehen ist, so dient mir zu einiger Beruhigung, daß es einer geschickteren Hand, wie der meinigen, nicht viel besser würde gelungen sein." In der That eine Entschuldigung, welche das volle Maaß der Schuld zugiebt; und so ist denn auch Alles Nachfolgende, womit Schiller den Zusammenhang des Stückes und die Consequenz der Charactere einigermaßen zu halten sucht, dagegen nicht aufkommend und im Grunde ganz wirkungslos. Wenn es aber dem Dichter vor allen Dingen, ohne Rücksicht auf äußere Verhältnisse, die freilich zwingend sein konnten, nur darauf angekommen wäre, ein gutes Stück zu liefern, ein solches, welches vor den Forderungen der Kunst bestehen konnte, dann begreift sich immer noch schwer, warum er nicht die ersten drei Acte umwarf, oder bei denselben verbleibend, seine neuen Gedanken für ein neues Stück vorbehielt. Dies aber eröffnet einen Blick in die Art, wie der damals immer noch jugendliche Schiller arbeitete, er mußte frisch seinen neuen Fang verwerthen, vermochte nicht seinem Gedanken zu widerstehen, sich das Maaß einer strengen Kunstform anzulegen. Was am meisten zu seiner Entschuldigung gesagt werden kann, ist wohl, daß bei den ersten Acten ihm dunkel schon der

*) Nicht die ganzen ersten drei Acte, sondern der dritte nur bis zur neunten Scene in der Thalia von 1785 gedruckt; dies ist von Wichtigkeit, da gerade die folgenden Scenen des Actes hauptsächlich Posa hervortreten lassen. M. s. Hofmeisters Nachlese.

spätere Posa vorgeschwebt habe, wiewohl er dessen Inhalt wohl mehr auf Carlos übertragen wollte, daß aber später Posa jenen überwuchs und letztlich die Hauptfigur wurde. Das Stück war anfänglich, wie Schiller sich ausdrückt, „ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause“ und es wurde in seinem weiteren Verlaufe ein politisches Stück.*)

Es geht sonach eine Kluft mitten durch das Drama, dessen beide Hälften nun auch so angewachsen sind, daß sie schon dem Umfang nach nicht mehr Ein Stück bilden können und bei der Bühnendarstellung große Reductionen erleiden müssen, welche das Ganze nur noch zusammenhangsloser und unorganischer machen. Aber auch wenn wir uns entschließen die beiden Theile, in welche das Werk zerfällt, einzeln ins Auge zu fassen und zu beurtheilen, bleibt noch genug des Bedenklichen und Tadelnswerthen. Aber eben diese Fehler erstrecken sich auch auf die zweite Hälfte und das Ganze bleibt weit entfernt von einem Meisterstück, ja ungleich weiter, als man es nach Schillers vorangegangenen Stücken erwarten sollte. Hieran ist vor allem noch ein Umstand Schuld, der hier sogleich zur Sprache kommen muß. Bei dem ersten Abdruck in der Thalia fügte Schiller dem Schluß des zweiten Actes die Anmerkung hinzu: „Es wird kaum mehr nöthig sein, zu bemerken, daß Don Carlos kein Theaterstück werden kann. Der Verfasser hat sich die Freiheit

*) Der Abstand war früher sogar noch größer. Wir haben jetzt (Hofmeisters Nachlese Bd. II. S. 4.) eine ausführliche Schematisirung des Stückes aus dem Jahr 1783, aus welcher hervorgeht, daß damals das Augenmerk nur auf den Conflict zwischen Vater und Sohn hinsichtlich seiner Gemalin, also nur die Liebe des Prinzen zu seiner Mutter gerichtet war, daß Carlos aber unschuldig sterben sollte. Posa kommt darin zwar vor, spielt jedoch eine untergeordnete Rolle, bei weitem weniger noch als in den Theilen des Stückes, welche in der Thalia gegeben wurden. Die letzten Scenen sollten nach diesem Entwurf enthalten: „das Zeugniß des Sterbenden und das Verbrechen der Ankläger rechtfertigt den Prinzen zu spät.“ und „Schmerz des betrogenen Königs und Rache über den Urheber.“ Das ganze Schema ist etwas verstandesmäßig und abstract, so daß man sich nicht zu wundern hat, wenn es bei der Ausführung und als der Poet ins Feuer gerieth, verlassen werden mußte.

genommen, jene Grenze zu überschreiten und wird also nach jenem Maaßstaab auch nicht beurtheilt werden. Die dramatische Einkleidung ist von einem weit allgemeinern Umfang als die theatralische Dichtkunst und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte" u. s. w. Allein mit dieser Schranke fiel nun auch manche andere und wenn Schiller hier vielleicht einer Aeußerung Diderots gefolgt ist, so hat dieser ihm einen schlechten Dienst geleistet, denn durch die Freiheiten, welche der Dichter sich glaubte nehmen zu dürfen, ist sein Stück nicht nur für die Bühne unbrauchbar geworden, sondern hat in demselben Maaß auch als bloßes Lesestück gelitten.

Der Vers war es, der Schiller zu declamatorischer Breite verführte, der ihn jede Gelegenheit der Betrachtung, jedes lyrische Moment weiter ausspinnen ließ, als die dramatische Form gestattet, dies zeigt sich schon in den ersten Acten und die weiteren Declamationen Posas und des Prinzen vollenden es nur. Daneben erwächst eine Gefahr ganz anderer, ja entgegengesetzter Art. Befürchteten wir im Fiesco, der Dichter sei auf eine bedenkliche Bahn gerathen, so finden wir hier die Bestätigung, und in der That, er konnte dieselbe nur verlassen, indem er sie bis an ihr Ende zurücklegte. Das Streben nach hochgespannter Situation, nach starken Effecten, läßt ihn nicht wählerisch sein in den Mitteln solche Scenen herbeizuführen, hierin zu einiger Gewandtheit gelangt, sehen wir ihn nun ohne Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit und Consequenz der Charaktere, sein Stück hin- und herwerfen, eine Intrigue über die andere thürmen, er ist nie verlegen, in jedem Augenblick dem Werk jede beliebige Wendung zu geben und eine wahrhaft abenteuerliche Verwickelung der Fäden herbeizuführen, die trotz aller gehäuften Effecte doch wenig Eindruck macht, weil der Leser bald merkt, wie wenig es den Dichter kostet, und daß er im Grunde seiner Willkühr preisgegeben ist. Es ist hier alles überhäuft, überspannt, übertrieben und das worauf es am allermeisten ankäme, die überzeu-

gungsvolle Wahrheit, die innere Wahrheit und Lebensfähigkeit der Charaktere, ist in der That das letzte, worauf der Dichter sein Auge, seine Kunst richtet. Darum steht mir, nach den unverbrüchlichen Maaßstäben der Kunst gemessen, dies Stück weit unter den Räubern und unter Kabale und Liebe, selbst unter Fiesco, dem es auf der schiefen Ebene nur noch weiter folgt. Wem könnte entgehen, daß der Dichter wohlfeile Mittel anwendet, um zu seinen Scenen und Effecten zu gelangen, das Ueberhäufen der künstlich ausgedachten Intriguen und Zwischenfälle hat nun aber noch den Nachtheil, daß sie jedesmal dem Leser, der lange Zeit zweifelhaft und ganz ohne Verständniß geblieben ist, hinterdrein sehr prosaisch und undramatisch erklärt werden müssen, und dabei bleibt er doch nie sicher, daß im nächsten Moment nicht wieder der Dichter eine Verwechselung von Briefen, ein Auffangen derselben oder jeden anderen Zufall zu Hülfe ruft. Auf solcher Bahn fortgehend konnte Schiller nie Schiller werden; aber sich praktisch von ihrer Unwegsamkeit zu überzeugen, hatte auch seinen Werth, nur verlange man nicht, daß wir dies Stück als Kunstwerk besonders hochachten sollen.

Die Composition ist mühsam, wohl gar unbeholfen; statt ein großes Hauptmotiv, woran es hier nicht fehlt, sicher und folgerichtig auszubilden, dasselbe nach allen Seiten zur vollen Geltung zu bringen, es klar und mit wohl berechneter Steigerung hinzustellen, werden hier immer andere und verschiedenartige Motive herangezogen, das Stück reißt zum öftern ab und wird dann von neuem angeknüpft bis an den Schluß, es hat mit einer wohl organisirten Tragödie in der That nichts gemein als die Zahl der fünf Acte; es enthält überdies, wie es bei solcher Beschaffenheit nicht fehlen kann, Längen und leere Stellen, dann wieder viel Declamation und, was sehr wenig zu der idealen Schwärmerei paßt, unnützen Spectakel und wildes Gebahren, es hat ein Uebermaaß von Pathos und allzu wenig Ethos, d. h. innerliches Gemüts- und Seelenleben, denn die auftretenden Personen sind Puppen von des Dichters Hand ge-

führt, so daß man die Drähte sieht, sie entbehren des eigenen Lebens. Das meiste Interesse von allen Momenten erwirbt immer noch die Situation der Eboli, die liebt, sich geliebt glaubt, sich schwer getäuscht fühlt, tief beleidigt wird, und, zu rasender Rache getrieben, selbst zum Verbrecherischen greift, dann aber doch ihre Schuld bekennt — allein ich übernehme nicht auszusprechen, daß der Dichter dieser Situation gerecht geworden wäre, daß er hier richtig, sicher und wirkungsvoll seinen Umriß geführt habe. Der Königin hat er, bis auf die letzte Scene, wenig abzugewinnen gewußt, noch weniger dem König; des letzteren Verhältniß zu Posa, das lange und ruhige Gehör, das er dessen Schwärmereien leiht, hat, historisch und überhaupt, die größte Unwahrscheinlichkeit gegen sich. Und Don Carlos? Schon in den ersten Acten ist er nicht glücklich gezeichnet, und weiterhin hat der Dichter selbst gefühlt, daß er aus ihm keine Hauptperson des Stückes machen könne. Er führte hier seinen Posa ein, der zugleich der Träger der kosmopolitischen Ideen und ein Wunder überschwenglichster Hoheit und Tugend sein sollte, dem es aber dabei doch so sehr an menschlicher Wahrheit und individueller Gestalt fehlt, daß auch er nur in seiner Declamation wirkt auf den, der dafür empfänglich ist und vom Drama nicht mehr verlangt. Hier ist das Stück ganz Product seiner Zeit und einer Alters- und Bildungsstufe des Dichters, der uns übrigens jugendlicher erscheint als in seinen früheren Stücken.*)

*) Eine sehr lesenswerthe Beurtheilung von Wielands Hand enthält der Anzeiger des deutschen Merkur vom September 1787 (vergl. Schillers Briefw. mit Körner, Brief vom 14. October 1787). W. nennt das Stück einen dramatischen Roman, dabei aber eine außerordentliche Erscheinung am dramatischen Himmel, welche die Aufmerksamkeit aller Liebhaber der Dichtkunst und Schaubühne verdiene, er lobt den Reichthum an Bildern, Gedanken, Sentiments, Charakterzügen, die sich durch Erhabenheit, Energie, Delicatesse und Schönheit des Ausdrucks auszeichneten. Das Ganze sei nur zum Vorlesen und Lesen, nicht für Bühnen geeignet, nur eine Reihe verknüpfter Dialoge, in Plan und Ausführung kein eigentliches Trauerspiel. Herder gab besonders den ersten beiden Acten seinen Beifall. Vor allen ist der eigenen Beurtheilung Schillers zu ge-

Es darf aber nicht vergessen werden zu bemerken, daß der Dichter, welcher nicht bloß aus St. Reals Novelle schöpfte, sondern sich auch weiter nach Behandlungen des Stoffes*) und nach Quellen umsah, redlich bestrebt war, seinem Stück nach Volk, Land und Zeit eine Färbung zu geben und mancherlei Historisches heranzuziehen und zu benutzen, ein Bestreben, das den Beruf zum Geschichtschreiber zeigt, auf dichterischer Seite aber weiterhin noch viel stärker hervortreten wird, während es hier nur den Widerspruch in der Behandlung des Königs Philipp und des Marquis Posa um so greller zeigt.

Von großer Wirkung in der Richtung, welche das Stück genommen hat, ist am Schluß die Einführung des Großinquisitors; allein da fehlt es wieder ebenso an Wahrheit als Feinheit der Sprache, die demselben in den Mund gelegt wird. Wenn aber dieser hohe Geistliche dem Vater gegenüber die Opferung des Don Carlos mit Christi Tod am Kreuz, der auch der göttlichen Gerechtigkeit habe geopfert werden müssen, in Verbindung bringt, so ist das jedenfalls und in mehrfacher Rücksicht ein Fehlgriff.**)

---

denken. Die „Briefe über Don Carlos vom Verfasser" erschienen im Juliusstück des deutschen Merkur von 1788, und hier gleich zu Anfange des ersten Briefes wird Schiller sich der Umstände deutlich bewußt, welche der dramatischen Composition zur Last fallen (s. o.)

*) Es scheint, als habe auch ein Stück von Campistron, einem Schüler des Racine, vorgelegen, das gleichfalls nach St. Reals Novelle gearbeitet ist, aber nur nicht den Namen Don Carlos, sondern vielmehr Andronic führt; der Verfasser hat es nämlich gerathen gefunden, die Geschichte in den Orient zu versetzen und die Glieder regierender europäischer Häuser in fremde Namen zu verkleiden Schiller kann allerdings einige Wendungen und Züge daraus entnommen, einige Anregungen daher empfangen haben, am bemerkenswerthesten die letzte Zusammenkunft des Prinzen mit der Königin, um der Liebe zu entsagen und sich ganz dem Volke zu widmen; auch Posa findet dort in Leontes ein gewisses Analogon. S. Dr. Heller im Archiv für neuere Sprachen, XXV.

**) Dies hat auch Frau von Stael, die, in ihrer Eitelkeit und zum Ruhm ihres Vaterlandes, so manches Schiefe sagt, einmal richtig getroffen. Sie äußert sich über das betreffende Wort des Großinquisitors: Quel mot! quelle application sanguinaire du dogme le plus touchant.

In der Ausführung, in Dialog und Sprache ist das Werk sehr ungleich und doch liegt auf dieser Seite hauptsächlich seine Bedeutung. So wenig es an Spuren des Genius fehlt, so ist doch wieder manches vernachlässigt und in nicht guten Stunden äußerlich hingeschrieben, Energie, Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit im Dialog wechselt mit Stellen, wo er sich hinschleppt und zerrt, der Declamation und lyrischen Ergüsse ward schon gedacht. Auch fehlt es weder an Ueberschwenglichkeiten, noch an Roheiten, namentlich nicht an solchen, welche den Mediciner erkennen lassen, oder an die Sturm- und Drangperiode erinnern. Wo es auf Feinheit des Hoftons ankam, finden wir, um ein Gelindes zu sagen, keine sichere Haltung — wie wäre sie auch zu erwarten! Aber die Forderung kannte der Dichter sehr wohl und hat ihr auch zum öftern glücklich genügt. Die Versbehandlung ist zwar oft gebrochen nach Lessings Art oder abgerissen nach Art Klingers, allein sie wird auch oft flüssig und schwungvoll und der Ausdruck gewinnt im Zusammenhang mit dem Verse Gewicht und Rundung, wie man es zuvor nicht gesehen, es tritt hier schon das hervor, was später Schiller so vorzüglich zu einem Dramatiker der höhern Gattung eignet, die klangvolle Sprache, der würdige und mächtige Auftritt, kurz was mit dem Wort Kothurn bezeichnet werden darf. Kaum irgend ein anderes Stück von Schiller ist so reich an Zeilen, welche sich dem Gedächtniß einprägen und eine sprichwörtliche Geltung erlangt haben.

Blicken wir jetzt schließlich noch einmal ins Ganze, so wird gesagt werden dürfen und müssen, Schiller habe sich mit diesem Stück in einer Krisis befunden, in der er eben so gut untergehen und verwildern als sich retten und läutern konnte, um aus ihr als glänzendes Gestirn hervorzutreten. Es bedurfte dazu freilich veränderter Verhältnisse und eines Anhaltes: für ihn und für Deutschland erfolgte hier die glücklichste Entscheidung.

V.

Wallenstein.

Waren Schillers Dramen einander schnell und in ununterbrochener Reihe gefolgt, so tritt nun nach dem Don Carlos eine lange Pause ein, zehn und mehr Jahre liegen zwischen diesem Stück und den beiden nächsten, dem Wallenstein und der Maria Stuart. Das findet seine Erklärung in den veränderten Lebensverhältnissen, Schiller arbeitete jetzt ganz anders, er selbst war ein anderer geworden. Und in der That, was alles füllt diesen Zwischenraum! Schiller war nach Weimar gekommen, war Professor der Geschichte in Jena geworden, — hatte sich verheirathet, er hatte gründliche historische Studien gemacht, er hatte Geschichte geschrieben, er war todeskrank gewesen, er hatte eine Unterstützung erlangt, die ihn sorgenfrei machte, er konnte jetzt arbeiten, wohin ihn sein Genius trieb, er besaß die Bekanntschaft von Wilhelm von Humboldt, von Goethe, die denn doch in ganz anderer Weise an seinen Arbeiten Theil nahmen und auf dieselben einwirkten, als der edele und gebildete Körner es vermochte. So liegt denn hier ein großer Abschnitt in Schillers Entwicklung, ganz besonders für das Drama; hatten wir es bisher mit Werken zu thun gehabt, die, verhüllt in

Eigenschaften des jugendlichen Alters und einer unbehaglich aufgeregten Zeit, Keime eines tieferen Gehalts verbargen, so läutern sich jetzt seine Productionen von jenen Schlacken, wir begegnen je mehr und mehr Werken der Reife und während der frühere Schiller mit seinen Trauerspielen an der Seite Klingers stand und ein gröberes oder jugendliches Publicum im Auge hatte, haben wir jetzt den Schiller, der neben Goethe emporwächst und der Dichter des deutschen Volkes in allen seinen Schichten, in den oberen wie den unteren, wird.

Er ergreift einen historischen Gegenstand und einen deutschen, sein neues Drama steht in Verbindung mit seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Er hatte diese Zeit studirt und wollte auf dem Grunde solcher Studien ein Drama gestalten, das zugleich ein Zeitbild geben und ein Stück höheren Stiles werden sollte; der Stoff selbst aber schien ein näheres Interesse zu besitzen, weil er, als diesseits der Reformation liegend, mit seinen Folgen und Nachwirkungen noch bis auf die Gegenwart hinüber reicht. Als Mittelpunkt des Werkes, auf das alle seine Kräfte sich concentrirten, wählte er Wallenstein. Sein Abfall vom Kaiser gab reichlichen Conflict, sein Tod von Mörders Hand ein Trauerspiel, die Sammlung aller Fäden, die Verlegung der Handlung in seine letzten Lebenstage versprach sogar eine Tragödie von regelmäßigem Zuschnitt. Aber auf der andern Seite bot der Stoff auch große Schwierigkeit und Unwegsamkeit dar: die Verhältnisse sind außerordentlich verwickelt, außer den kämpfenden Parteien mit verschiedenen und schwankenden Bundesgenossen finden wir einen eben so großen Kampf innerhalb der Parteien, neben den Waffen ein gewaltiges Intriguenspiel, in sich wieder höchst complicirt, und dies eben ist es, was über Friedlands Thaten und Schicksal entscheidet: es ist nicht sein Kampf mit dem im offenen Felde gegenüberstehenden Feind, sondern mit seinem eigenen Kaiser und Herrn, oder vielmehr mit denjenigen, welche ihn beherrschen. Es kommt hinzu, daß der Held auf Seiten der uns feindlichen Partei steht, der kai-

serlichen, der katholischen, daß er kein Princip verficht, nicht der Träger einer Idee ist, am wenigsten einer an sich siegreichen, der nur er als Person unterliegt, er dient nur seinem Eigennutz, ja er wird zum Verräther an der Sache des Kaisers und an diesem selbst. Man wird nicht verkennen, daß der Dichter es schwer hatte aus diesem Wallenstein einen tragischen Helden zu bilden, der sogar durch mehr als Ein Stück unser Interesse erwerben soll.

Und doch hat er es erreicht, wer wollte, wer könnte es leugnen! Aber freilich, er mußte sich mit einer ungefähren Auffassung der Situation im Ganzen begnügen, nicht nur im Einzelnen manches modificiren, sondern auch von dem Allgemeinen nicht weniges zurückdrängen. Wenn die Kriegführung jener Zeit, besonders auf Seiten der Kaiserlichen, eine durchaus barbarische genannt werden muß, wenn namentlich Wallenstein in der Herzlosigkeit und Unmenschlichkeit, in dem blutigsten Terrorismus, der seine Hauptwaffe war, seine Werkzeuge nur noch übertraf, so mußte das möglichst fern gehalten werden, denn damit bestand kein Heldenthum, der Unmensch konnte nie unser Interesse erwerben. Schiller hat sich in dieser Lage mit eben so viel Gewandtheit als Vorsicht benommen, aber er konnte nicht vermeiden, daß dadurch der Charakter eine Aenderung erlitt, welche denn bald auch noch weiter ging. Er war überhaupt genöthigt, das Netz der Intriguen zu vereinfachen und die Motive, so weit möglich war, zu veredeln, sowohl bei seinem Helden als seinen Gegnern. Sein Hauptgegner im Stück ist Octavio Piccolomini und auch dieser konnte nicht in all der Ruchlosigkeit und Verworfenheit, welche die Geschichte ihm beilegt, eingeführt werden, sie würde der Höhe der poetischen Sphäre Eintrag gethan haben und, in der That, Schiller konnte ihrer entbehren. Seinen Helden konnte er freilich nicht reinigen; aber er brauchte auch das nicht, wenn es nur sonst gelang ihn mit Zügen auszustatten, welche ein Gegengewicht geben, ein Interesse dem Charakter verleihen konnten. Man hat in Schillers Wallenstein

ein divinatorisches Vorbild Napoleons finden wollen; näher war an Cäsar zu denken, und daß dieser wirklich in Schillers Gedanken lag, ist schon bei seinem Fiesco berührt worden. Er hielt das erhabene Verbrechen nicht nur für fähig die Stelle eines tragischen Helden im Trauerspiel einzunehmen, sondern selbst für lohnend. Die Gewaltigkeit der Natur sollte also den Ausschlag geben, die Höhe des Ziels, auch wenn dieses im Sinn der Selbstsucht und sogar, wenn es mit verwerflichen Mitteln erstrebt werde. Schiller glaubte sogar Mitleid für 'seinen Helden erwerben zu können, so daß sein Untergang nicht bloß Strafe seines Vergehens sei; er stellt nämlich dar, daß Wallenstein durch die Macht der Verhältnisse getrieben wird zu Schuld und Untergang, getrieben auf einer Bahn, auf der er nicht ausweichen kann, und er verlangt insbesondere unsere Theilnahme für den Abfall „seines liebsten Freundes."

Aber das Werk hat, wie im Ganzen, so auch im Einzelnen seine große Tugenden, und erwägt man, daß es im Grunde das erste historische Drama höheren Stiles ist, das in deutscher Sprache geschrieben worden, so verdient die politische Auffassung, die lebendige Darstellung, das Colorit der Zeit, vor allem aber der männliche Geist, der durch das Ganze weht, die Reife und Höhe der Weltanschauung, dann besonders noch die zur Meisterschaft gediehene Handhabung der vollklingenden Rede — es verdienen so viel Vorzüge bei einander unsere Achtung und Bewunderung, und während wir hier immer noch den Schiller der Räuber, des Fiesco, des Don Carlos wiedererkennen, müssen wir uns doch sagen, daß er in überraschendster Weise einen ungeahnten Gipfel der Kunst erstiegen habe. Das Stück hat eine bedeutende Wirkung auf seine Zeit gehabt und hat sie noch immer, vielleicht mehr wenn es gelesen als wenn es gespielt wird; es wird sie auch nie verlieren. Dies muß auf das lebhafteste und unumwundenste sogleich anerkannt werden, wenn auch die Anerkennung aller Tugenden und der allgemeine Werth noch nicht die Vollendung und Mustergültigkeit

bedingen. Es ist dies das erste Stück, mit dem Schiller sich in die Region des Classischen erhebt, aber auch das kann nicht hindern, die Kritik ihres Amtes walten zu lassen, um so weniger als das Wesen des Dichters unerkannt bliebe, wenn wir die den Tugenden zugehörigen und entsprechenden Mängel unberührt lassen wollten.

Zunächst ist ein äußeres Verhältniß in Erwägung zu ziehen, der Umfang des Werkes. Es liegt uns vor als Trilogie, aber bald wird erkannt, daß es damit eine ganz andere Bewandtniß hat als mit den Trilogien der griechischen Tragiker, ja es läßt sich schwer verkennen, daß diese Mehrheit der Stücke nicht im ursprünglichen Plan des Dichters gelegen habe, sie ist erst nachträglich entstanden, als das Werk, das auf eine Tragödie berechnet war, im Lauf der Arbeit zu sehr anwuchs, um in fünf Acte gefaßt zu werden. Es ist also dieselbe Ausbeutung nach verschiedenen Seiten hin, welche wir auch sonst bei Schiller finden und die im Zusammenhang steht mit einer gewissen überwuchernden Productivität. Das Werk erwuchs ihm unter den Händen, er ging an die Ausarbeitung der Scenen, ehe noch der Umriß des Ganzen feststand, oder auch, er überschritt im Feuer des Schaffens diesen Umriß und je mehr ihm das Einzelne im ersten Wurf gelang, um so schwerer war es nachher zu opfern. Hier und anderswo, ich erinnere namentlich auch an seinen Demetrius, für welchen uns vorläufige Aufzeichnungen erhalten sind, scheint er anfangs besorgt gewesen zu sein um hinreichenden Stoff für den Umfang des Stückes, so daß er dann mit dem, was zunächst sich darbot, vorlieb nahm; während der Arbeit aber traten dann die besseren und wahren Motive hervor und zeigten sich in ihrer ganzen Ausgiebigkeit, so daß jetzt an Stelle des Mangels eine Ueberfülle erwuchs. So nun auch hier durch Herbeiziehen fremdartiger Motive, insbesondere durch die Liebesgeschichte, ferner durch den Conflict zwischen Vater und Sohn, Octavio und Max Piccolomini, und wieder durch das Schwanken des letzteren zwischen seinem Vater und dem Va-

ter seiner Geliebten, ist das historische Gemälde zerdehnt worden, so daß mit einer gewissen Gewaltsamkeit die Eine Tragödie, was sie ihrer Natur nach ist, in zwei fünfactige Stücke gespalten wurde, in die Piccolomini, welche keine nähere Bezeichnung erhalten haben, offenbar aber kein Trauerspiel sind, und in Wallensteins Tod, das jetzt in den Ausgaben ein dramatisches Gedicht und zweiter Theil genannt wird. Während das erste Stück keinen Abschluß darbietet und vielmehr mit einer ungelösten Frage schließt, gilt doch dessen Exposition, die übrigens alles Lob verdient, dem Ganzen, besonders der Tragödie, und noch deutlicher ist im vierten Act der Piccolomini die Unterschrift des gefälschten Documentes offenbar auf das Innigste mit dem zweiten Stück verbunden, so daß dieses ohne jene des Verständnisses und Zusammenhanges entbehren würde. Und nun wissen wir auch, daß Schiller beide Stücke als ein Ganzes, als Eine Tragödie von besonders reichgemessenem Umfang geben wollte und daß nur Goethe, der das werthvolle Stück dem Theater nicht entziehen mochte, auf die Nothwendigkeit einer Theilung in zwei Stücke drang, der sich Schiller nach mehrfachen Conferenzen, zu denen er von Jena herüber kam, nicht ohne Widerstreben fügte. Unter solchen Umständen mußte denn die Theilung etwas Gewaltsames behalten, und zuletzt war es der äußere Umfang, der die Stelle dieser Theilung bestimmen mußte. Der Uebelstand ließ sich nur noch dadurch bei der Aufführung ausgleichen, daß man die so nahe zusammengehörigen Stücke an zwei Abenden unmittelbar nach einander gab. Hiernach kann nicht zweifelhaft sein, daß eine Tragödie Wallenstein, wenn alles ihr Zugehörige in Ein Stück concentrirt und hier regelrecht vereinigt wäre, von viel größerem Eindruck und namentlich auch von mehr Kunstwerth sein müßte.*)

---

*) Dies ist denn auch bald von fremder Hand versucht worden, im Jahre 1802 erschien zu Glogau: Wallenstein, historisches Schauspiel nach Schiller, fürs Theater bearbeitet von K. F. Fleischer, und zu Mannheim: Wallenstein, ein Trauer-

Recht merkwürdig ist, daß der Dichter, dem das Stück, das ihm über den Kopf gewachsen war, statt diesem mit tapferem Schnitt, wie er es wohl bei fremden Werken vollbrachte, die mögliche Heilung zu bringen, vielmehr noch ein drittes hinzuthat: Wallensteins Lager. Allerdings wurde der Uebelstand dadurch, wenn nicht beseitigt, so doch verdeckt, die Aufmerksamkeit abgelenkt, der Maaßstab für die Tragödie entzogen. Man ließ sich lieber drei Stücke gefallen als zwei, zumal da nun eine gewisse Totalität des Zeitbildes erwuchs und nun ist das Vorspiel eine der wunderbarsten Arbeiten des Dichters, welche uns ganz neue Reichthümer seiner Productionskraft entdecken läßt. Nicht als ob dies Stück äußerlich und in ganz verschiedenem Ton heranträte, denn er waltet, leiser ausgesprochen, auch schon innerhalb der beiden großen Dramen, aber hier tritt er noch freier, farbiger, wilder hervor und vollendet erst das große Gemälde, an sich ein Meisterwerk und eine in der That nothwendige Ergänzung, welche das Ganze abrundet und zusammenhält. Schiller hat hier sehr richtig gefühlt, denn gerade diejenige Auflösung aller Verhältnisse, diejenige Verwilderung und Sittenlosigkeit, jenes wüste Durcheinander, das er in seiner Tragödie nicht brauchen konnte, durfte an der Wahrheit des Bildes nicht fehlen, erschien aber hier, besonders hingestellt, trotz aller grellen Farben nicht beleidigend, sondern mehr harmlos und lustig, war also selbst in den Schmelz der Kunst getaucht, während es für die nachfolgenden gehaltneren Scenen die wirksamste Folie gab.*) Und wiederum konnte es nur als Vorspiel gelten, denn, was man

---

spiel in fünf Aufzügen von Friedrich Schiller, zur Aufführung eines Abends für die Bühne bearbeitet. Auch in Dresden gab man eine solche Bearbeitung, denn Körner schreibt am 13. November 1803: „Der Extract aus den Piccolomini und Wallensteins Tod ist neulich hier gegeben worden."

*) Es ist daher zum öfteren geglaubt worden, Goethe habe größeren Antheil an dem Stück, der sich indeß nur auf die bekannten zwei Zeilen von den Würfeln bezieht, wie er dies selbst angiebt, demnächst, was man nicht unterschätze, darauf, daß er dem Dichter den Abram a Sancta Clara zuführte, also dadurch den Ton für die Capuzinerpredigt, wenn nicht angab, doch bestimmt fixirte.

bewundern darf, es fehlt bei allem Interesse durchaus an einer durchgehenden Handlung.

Den Mittelpunkt bildet die Capuzinerpredigt und diese muß als ein überaus glücklicher Griff bezeichnet werden, denn, an sich charakter- und darstellungsvoll, faßt sie zusammen, was wir selbst schon hier dramatisch vor Augen gestellt gesehen haben, so daß dadurch in eigenthümlichster Weise Wahrheit und höchster Nachdruck des Bildes erwächst. Aber es ist auch ein solcher Reichthum und Wechsel der Züge und eine solche Schnelligkeit im Verlauf des augenblicklichen Lebens, manches scheint gleichzeitig neben einander zu gehen, daß das Werk weit umher und nach allen Seiten in deutscher und ausländischer Literatur nicht seines Gleichen findet. Bei der höchsten Lebendigkeit einer bunten, genreartigen Darstellung ist nun aber doch das Ganze in historischem Colorit gehalten.

Man übersehe nicht, wie dies Vorspiel in die gesammte Composition eingreift, so daß es nicht nur als Introduction, sondern als Exposition gelten kann: ist doch der Gang des Folgenden und mit ihm das Schicksal des Helden hier schon vorbedeutet. Eine solche Armee ist die Wallensteins und nicht mehr des Kaisers, sie selbst mußte den Gedanken des Abfalls nahe legen und den Feldherrn in Versuchung führen. Vielleicht hätte der Dichter in seiner planmäßigen, weitläuftigen Motivirung manches entbehren oder verkürzen können, wenn er von Anbeginn der Arbeit dies Lager als Ausgang und Grundlage gehabt hätte.

Anlangend die Composition liegt das, was Schiller zum historisch Gegebenen hinzugebracht hat, besonders in der Liebesgeschichte. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß Ottavio Piccolomini nie einen Sohn Max gehabt hat, so wenig wie Wallenstein eine Tochter Thekla. Letzterer hatte sich, wegen ihres reichen Güterbesitzes mit der betagten Lucretia Nikissin vermählt, die er auch bald beerbte. Aber Schiller glaubte seinem Publicum gegenüber Frauencharaktere und insbesondere eine solche Liebesgeschichte nicht entbehren zu können, und es ist wahr, daß das einseitig Soldatische und Politische

eines solchen Gegensatzes bedurfte, daß beide Partieen sich in ihrem Contrast heben konnten. Nun versprach aber auch der Umstand, daß diese Liebschaft die politischen Fäden durchkreuzt, noch besondere ausgiebige Verwickelungen, sie sind nur eben nicht neu und der Dichter hat von ihnen einen viel zu ausgedehnten Gebrauch gemacht, so daß wir im Grunde zwei Stücke neben einander bekommen, die sich aber nicht trennen, sondern sich gemeinsam durch beide Theile hindurchziehen. Aber diese Liebesgeschichte gehört in ihrer ganzen Behandlung und Ausführung auch einem ganz anderen Schiller an, als die historische Partie, es ist dies der ideale Schiller, der von der neueingeschlagenen Richtung noch nicht ausgelöscht ist, auf den Goethe's Einfluß sich nicht erstreckt und der, wo er kann, sich mehr als jemals die Zügel schießen läßt, so daß vieles fehlt an einer künstlerischen Einheit des Ganzen.

Es ist noch über die Charaktere, namentlich über den Charakter der Hauptperson zu sprechen. Wie schon erwähnt, hat Schiller zufolge der genommenen Höhe des Tons alle Motive edler fassen müssen, insbesondere die Beweggründe, welche Octavio Piccolomini und Wallenstein selbst leiten. Jener ist nicht der rohe Wüstling, auch nicht der tückische Verräther, nicht der geborene Feind aller Deutschen, wie die Geschichte ihn darstellt, sondern vielmehr nur der treue Diener seines kaiserlichen Herrn; aber auch Wallenstein wird auf eine Höhe gestellt, die mit der Geschichte nicht durchaus besteht.*) Schiller versäumt zwar nicht sogleich anzugeben, daß eine feindliche Partei bei Hofe an seinem Sturz arbeitet, so daß alle Schritte, welche ihn dem Abfall zuführen, als Abwehr erschei-

*) Nach der Auffassung von Leopold v. Ranke in dessen neuestem Werk, war das deutsche Kaiserthum noch viel zu tief begründet in dem Gefühl der gesammten deutschen Nation als daß damals irgend eine Losreißung hätte Sinn haben und auf Erfolg rechnen können. Die brandenburgischen Fürsten suchten zwar schon einen festen Fuß außerhalb des Reichs zu gewinnen, aber auch sie waren noch immer von neuem willig den Kaiser anzuerkennen, und selbst Friedrich mußte zur Auflehnung gewissermaßen gezwungen werden.

nen, er nimmt aber auch jede Gelegenheit wahr, seinem Grundgedanken zufolge, diesen Abfall weniger als Verrath, vielmehr nur als Selbsthülfe, als Ausfluß eines starken Charakters, wohl gar als Größe zu zeigen. Das ist nun allerdings eine Verschiebung, die historische Wahrheit wird hier angegriffen. Haben neuere Documente die Kabalen gegen Wallenstein und das falsche Spiel des Kaisers nur noch mehr ins Licht gestellt, so haben sie doch auch zugleich ergeben, in welchem Grade Wallenstein Intrigue mit Intrigue vergolten, List mit überlegener List bekämpft, bis er zuletzt selbst dem zu hoch gespannten Spiel erlag. Allem Anschein nach ist er erst im letzten Moment, wo alles für ihn verloren war, ein wirklicher Verräther geworden, während er bis dahin in verwickelter Weise sich noch die Wendung nach beiden Seiten hin offen erhielt. Stellt sich hierdurch einerseits die Sache für ihn vortheilhafter, so daß auch davon in der Tragödie wäre Gebrauch zu machen gewesen, so wird doch wiederum der ganze Charakter ein falscher, listiger, in diabolischer Kunst gereifter, überdies nur selbstsüchtigsten Zwecken dienender, dem jedes Mittel gleich ist, der vor keinem Verbrechen zurückbebt, so wie er denn in wildester Grausamkeit durch Ströme unschuldigen Blutes gegangen. Als solcher konnte er freilich kein Held der Tragödie sein, nicht einmal ein erhabener Verbrecher.

Aber auch die ganze Darstellung stimmt nicht mit der historischen Erscheinung Wallensteins und kein Costüm des Schauspielers vermag hier nachzuhelfen. Kalt und verschlossen, schroff und wortkarg muß dieser Wallenstein sein, überall mißtrauend, überall Falschheit witternd, wie er selbst falsch ist. Allein Schiller giebt ihm eine gewisse Wärme, eine Weichheit und Erhebung des Gefühls, besonders bei dem Tode des Max und in der letzten Scene mit Gordon, und er läßt ihn bei jedem Anlaß lange Reden halten, er läßt ihn declamiren, nur noch besser und gehaltvoller als die Personen neben ihm; ja er giebt ihm ein starkes Maaß von Vertrauen und zwar da, wo das Gegentheil sehr nahe lag. Octavio ist sein ge-

fährlichster Feind, die giftige Schlange, die ihm den Tod bringt und gerade diesem vertraut er, diesen hält er für seinen wahren Freund, für seinen Anker im Sturm. Der Dichter hat wohl gefühlt, was das sagen will und hier liegt der Angelpunkt des Stückes. Wie er überhaupt seinen Helden und dessen Schicksal an die Sterne knüpft, ihn in festem Glauben an ihre Lenkung und Entscheidung handeln läßt, so giebt er ihm auch einen besonderen Wunderglauben daran, daß der Verderber „sein guter Engel" sei. Er hat vom Schicksal dafür ein Zeichen verlangt, und dies Zeichen ist ihm in aller Förmlichkeit gegeben worden, wie das ja eben die pathetische Rede: Es giebt im Menschenleben Augenblicke, wo man dem Schicksal näher ist als sonst — so deutlich ausdrückt. Man sollte meinen, wenn ein Dichter die Region des Wunderbaren zu Hülfe ruft, wenn er sich auf Visionen bezieht, wie denn solche zu aller Zeit in der Poesie ihre Rolle und ihr Recht gehabt haben, dann müsse er denselben auch Wirkung geben, ihnen Achtung zollen. Aber nein, denn hier hat die Vision getrogen, die Vision sowohl wie die Sterne, und Wallenstein wird nicht ein Opfer seines Schicksals, sondern seines Aberglaubens. Und doch wieder als letzlich Seni die Unglücksbedeutung in Wallensteins Lebenszeichen meldet, schlägt dieser bis dahin so gläubige Wallenstein die Warnung der Sterne in den Wind und weist seinen Astrologen mit leichter Wendung ab! Bald darauf aber soll das Zerreißen der Kette doch als Vorbedeutung von Wirkung sein. Sollte hier bei diesem Widerspruch Absicht und psychologische Intention sein, was an sich nicht unmöglich, dann hätte es wohl eine andere Handhabung erfordert.

Hat der Dichter seinem Helden ein zu großes Maaß von Contemplation gegeben, so ist die Art, wie er die Gräfin Terzky neben ihn stellt noch bedenklicher, seinem Heldenthum noch gefährlicher. Es kann leicht scheinen, als sei diese eigentlich das treibende Element, denn gleich im siebenten Auftritt des ersten Actes von Wallensteins Tod entwickelt sie in beredtester Weise alle die Gründe, welche Wallenstein zum Abfall vom Kaiser bewegen mußten und ent-

fernt alles, was etwa entgegen stehen könnte. Die Gründe wirken auch, er muß alles das wahr finden, er sucht nur nach einer mildenen Form. Damit hat der Dichter sich viel vergeben, sein Held scheint hier zu einer passiven Rolle herabgedrückt. Aber es ist wohl anders gemeint, es soll eben nur ein Funke, ein Ferment in sein Herz geworfen sein, er soll eben nichts Neues erfahren, sondern, was selbst schon in ihm lag, soll nur mehr zum Bewußtsein erhoben werden. Allein hier an dieser wichtigen Stelle ist wohl das Wort ein wenig mit dem Dichter davon gegangen, er hat die feine Grenze nicht gehalten, die tiefern psychologischen Momente nicht glücklich gefunden.

So entschieden der Fortschritt von Schillers Wallenstein gegen seine früheren Werke sein mag, so ist doch dieses Stück immer noch ein Uebergang, es zeigen sich darin zwei Seiten, wenn man will, zwei Naturen des Dichters, die mit einander streiten, sich nicht ins Gleichgewicht gesetzt haben, sich nicht gegenseitig durchdringen, das ist der von der Idee ausgehende Dichter, der für den Gedanken den Leib sucht und gern in allgemein gefaßter Rede, in weitem Faltenwurf der Worte, wohl auch in sentimentalen Ergießungen sich ausspricht, und wiederum der am historischem Studium Großgewordene, der aber zugleich aus den innersten Tiefen seines Wesens ergänzt und belebt. Wir sehen in dem merkwürdigen Gedicht abwechselnd mehr den einen oder den anderen, leider aber nicht bloß in der Liebesgeschichte, sondern auch wieder gerade in den Hauptpartien mehr den subjectiv betrachtenden, der denn auch dem Helden so viel Reflexion, Selbstbetrachtung und sogar Declamation in den Mund giebt auf Kosten der Individualität, der Charakterzeichnung und des dramatischen Effectes, besonders aber auch der historischen Wahrheit, die sonst vom Dichter so sehr erstrebt worden. Schiller, der in den nächsten Jahren so große Fortschritte in seiner Kunst machte, gelangte selbst zu dieser Einsicht, mit großer Offenheit schreibt er am 13. Mai 1801 an seinen Freund Körner: „In meinen Jahren und auf meiner jetzigen Stufe

des Bewußtseins ist die Wahl eines Gegenstandes weit schwerer: der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der Jugend so schnell entscheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetische Thätigkeit bestehen kann, ist schwerer zu erregen. In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt." — Und doch, wir wollen uns Glück wünschen, daß er ihn früher ergriff!

Aber auch schon während der Arbeit erkannte der Dichter das Widerstrebende des Stoffes. Sehr beachtenswerth ist in solcher Rücksicht was er am 21. März 1796 an W. von Humboldt schreibt: „Vordem habe ich im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probiren, durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nämlich) zu entschädigen. Die Aufgabe wird dadurch schwerer, und folglich auch interessanter, daß der eigentliche Realism' den Erfolg nöthig hat, den der idealische Charakter entbehren kann. Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß und im Ganzen kennt er nur seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung und diese mißlingt. Er kann sich nicht wie der Idealist in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen, und erreicht es nicht. Sie sehen daraus, was für delicate und verfängliche Aufgaben zu lösen sind, aber mir ist dafür nicht bange. Ich habe die Sache von einer Seite gefaßt, von der sie sich behandeln läßt." Wir wünschen dem Dichter Glück zu diesem Vertrauen, begreifen aber, daß hier von einer gründlichen Lösung nicht die Rede sein konnte, sondern nur von einem künstlichen Durchbringen und Verdecken. Auch konnte Schiller den Idealismus nicht so vollständig ablegen, um sich gan dem Realismus hinzugeben.

Im Ganzen genommen waren zur Zeit seines Erscheinens, und wohl noch lange danach, die Vorzüge des Werkes so groß und überwiegend, daß der sterbliche Theil und wohl auch die innere Zwiespältigkeit übersehen werden konnte; dies ist nun gegenwärtig nach den hochgespannten Forderungen und dem durchaus kritischen Standpunkt nicht mehr möglich, und so läßt sich denn auch nicht verschweigen, daß Ermattungen und nicht sowohl Längen als vielmehr Breiten vorhanden sind, sogar hie und da Zeichen eilfertiger Arbeit, dagegen überall, nur mit Ausnahme einzelner Scenen voll darstellender Kraft und wahren dramatischen Lebens, eine allzu große Ausbreitung des Wortes, das sich seines Klanges bewußt wird und darin gefällt — vielleicht aber auch Folge des Eifers, mit dem der Dichter den Stoff ergriff. Am meisten treten die Piccolomini zurück, schon wegen des mangelnden Abschlusses, doch ist hier wieder das Gastmahl vollgültig; in unvergänglichem Farbenglanz und herzerfreuender Frische bleibt dagegen das Lager, so daß dies allein beinahe den Werth alles Uebrigen aufwiegt. Aber auch das Werk, wie es ist, bleibt in Schillers Entwicklung und in der deutschen Poesie ein bedeutendes, und wir wollen gern in jedem andern Sinn, nur nicht in dem der Kunstvollendung, mit Goethe sagen, es sei das Werk ein so großes, wie zum zweiten Male nichts Aehnliches vorhanden.

Der äußere Erfolg des Stückes war sogleich ein bedeutender; Goethe brachte am 18. October 1798 das Lager auf die Bühne zu Weimar, um diese, welche eben neu hergestellt, dadurch für die Wintervorstellungen einzuweihen. Alsbald, noch vor dem Erscheinen im Druck, bewarben sich die größern Bühnen um das Manuscript des Ganzen; Iffland in Berlin zahlte, wie noch Schillers Quittung darüber vorhanden ist, das für damalige Zeit sehr erhebliche Honorar von 60 Stück Friedrichsd'or; aber auch von dem bei Cotta erschienenen Druck war eine Auflage von 3500 Exemplaren in kurzer Zeit vergriffen. Vom Weimarischen Hof wurden Schiller besondere Ehren zu Theil, der König von Preußen, Fried-

rich Wilhelm III. und die Königin Luise wünschten zu Weimar der ersten Aufführung beizuwohnen; Schiller wurde der Königin vorgestellt und erhielt einen Eindruck von ihrer Liebenswürdigkeit und ihrem Geist; seiner Frau wurde von der Herzogin Luise ein werthvolles Geschenk (ein silbernes Caffee-Service). Schiller schrieb an Körner: — „so haben sich die Musen diesmal gut aufgeführt.“

VI.

Maria Stuart.

Der Erfolg des Wallenstein mußte der Productionskraft des Dichters stärkere Schwingen verleihen, aber er hatte nicht sogleich einen Stoff, zu dem er Zutrauen besaß und der ihm Begeisterung einflößte. Der zurückgelegte Plan der Malthеser wurde hervorgesucht und — wieder zurückgelegt. Vorübergehend interessirte der Dichter sich auch für Julian den Apostaten, wo der Conflict der Religionen vielleicht eine idealere Behandlung hoffen ließ als bei den uns so nahe liegenden christlichen Confessionen, aber auch dies schob er bei Seite und wir haben gewiß nicht Ursache es zu bedauern.*) Da führte ihm sein guter Genius einen englischen Stoff zu, einen Stoff, den Shakespeare nicht behandelt hatte, eben weil er ihn selbst erlebt. Schiller studirte in gründlichster Weise und ganz als Historiker den Proceß der Maria Stuart, dessen Hauptzüge sogleich einen tragischen Stoff von großer Bedeutung erkennen ließen; bevor er aber an die Arbeit ging begleitete er dies historische Studium zugleich mit dem der Dramaturgie und dem der in Ehren gehaltenen Muster. In ersterer Rücksicht wendete er sich

*) Schiller hat später beide Stoffe, ihrer Idee nach, anders verwerthet, nicht dramatisch, wozu sie auch sich nicht geeignet erwiesen, sondern lyrisch, die Malthеser in dem Kampf mit dem Drachen und Julian — in den Göttern Griechenlands.

mit seiner nunmehr erworbenen Erfahrung an Lessings Werk und es erschien ihm lehrreicher als jemals, wogegen der seit langer Zeit nicht angesehene Corneille sich ihm jetzt in seiner Blöße zeigte hinsichtlich seines Mangels an Erfindung, seiner Leerheit und Leidenschaftslosigkeit; aber er las daneben auch die griechischen Tragiker und, woran nicht zu zweifeln ist, Shakespeare. Welchen andern Sinn kann es haben, als daß er nicht bloß ein historisches Gemälde, sondern auch in aller Form und nach den Regeln der Kunst eine Tragödie hinstellen wollte. Darin aber liegt enthalten, daß er selbst die Mängel des Wallenstein am besten erkannte, daß das neue Stück, an welches er alle Kraft zu wenden im Begriff war, von den Fehlern seines Vorgängers frei sein, dessen Tugenden aber nur noch höher steigern sollte. Sehen wir zu, ob und wie er das erreicht.

In der That, Maria Stuart ist ein Werk Schillers, das, obwohl in anderer Art, als die früheren Stücke, nicht tadellos, doch ganz neue und weit überwiegende Vorzüge besitzt, ein Werk, dessen Bedeutung, wie ich meine, nicht genug erkannt wird, oder schon anfängt, wieder verkannt zu werden. Es läßt in wesentlichen Punkten seine Vorgänger, Wallenstein nicht ausgenommen, erheblich hinter sich zurück,*) vor allem an dramatischem und theatralischem Effect, aber auch in der dramatischen Anlage, in der Ausbildung

*) Vilmar findet dagegen, daß Maria Stuart „tief unter Wallenstein" stehe (!) und Wolfgang Mentzel (deutsche Dichtung III. S. 252) urtheilt: „Da wenig Handlung in dem Stück sein konnte (?), herrscht der elegische Klageton vor (??)." Gervinus nennt Maria Stuart und die Jungfrau zwar frei von den Compositionsfehlern des Don Carlos und Wallenstein, fährt dann aber fort: „Sie haben dadurch nicht eben den größeren Werth erhalten." Härteren Tadel erfährt das Stück von Julian Schmidt, noch befremdlicher aber Moriz Rapps Aeußerung (das goldene Alter der Poesie, Tübingen 1861): Maria Stuart sei „das am wenigsten populäre Stück Schillers, das namentlich auf dem Theater den wenigsten Effect macht und darum am seltensten gespielt wird." Es wird vielmehr mit Vorliebe gespielt und giebt in italienischer Uebersetzung sogar eine Hauptrolle der Ristori, der größten Schauspielerin unserer Zeit. — Dagegen wieder geht Hermann Kurz in dem allseitigen und unbedingten Lobe des Stücks auch zu weit (s. dessen Geschichte der deutschen Literatur III, 436).

der Charaktere, in der Benutzung des geschichtlich Gegebenen. Das Werk erscheint mehr aus einem Guß, straffer in seinem Bau, rascher in seinem Fortschritt, es ist überall spannend und drängend, oft voll Feuer und Leidenschaft, voll ungestümster Beredtsamkeit, der Dialog energischer, charaktervoller, häufig voll überraschender Geistesblitze, die Sprache, bis auf einige Ausnahmen, würdig, nachdrucksvoll, ja mächtig, nicht selten glanzvoll und von großer Schönheit bei freiestem Wurf, auch der Vers hat Schnellkraft, Gewicht, Tonfülle, und er würde dessen noch mehr besitzen, hätte sich der Dichter nicht öfters unbequeme Ueberziehungen und, häufiger als im Wallenstein, die Einstreuung jener Sechsfüßler erlaubt, die unser heutiges Ohr nicht mehr ertragen kann.

Das historisch Gegebene bot dem Dichter viel, in der That so viel, als er selten beisammen findet, denn eine ganze Tragödie stand hier fertig da, es bedurfte nur wenig der Erfindung, um so mehr aber der Auffassung und Verwerthung der gegebenen Züge, die ganze Kraft konnte sich der dramatischen Gestaltung zuwenden. Außer dem Kampf der beiden Königinnen und der Hinrichtung der Einen, der schuldbeladenen, aber auch schwer leidenden Maria, boten sich noch zwei andere Conflicte, zunächst der sehr starke, zweier sich auf Leben und Tod bekämpfender Religionen, dann aber auch der Kampf zweier Staatsmänner, des Burleigh und Leicester, dazu die Verschwörung des Papisten Babington und der Mordanschlag auf das Leben der Königin Elisabeth, was im Proceß, gegen Maria und hier wenigstens für die Entscheidung der Herrscherin den Ausschlag giebt. Aber Schiller benutzte auch noch ein anderes historisch gegebenes Moment, nämlich die Meldung, daß in früherer Zeit ein junger Franzose, Namens Chastelard, von Liebe zu der damals noch reizvollen Maria hingerissen, mit Gewalt in ihr Schlafzimmer drang — indem er dies Motiv auf einen schwärmerischen Retter übertrug, schuf er seinen Mortimer. Nimmt man endlich noch dazu, daß Elisabeth nach geschehener That die Verantwortlichkeit vor der Welt ablehnte und auf die Vollstrecker wälzte,

endlich, daß der Pabst der Maria eine geweihte Hostie gesandt, so hat man in der That alle Ingredienzien der Tragödie, für deren fünf Acte, und ihrer eher zu viel als zu wenig. Aber offen und geebnet war der Weg für die Ausführung darum nicht, denn wenn es galt, Mitleid für die zum Tode gehende Königin zu wecken, so kam es hier nicht bloß darauf an, ihre Unschuld in Beziehung auf den Hauptanklagepunkt herauszukehren, sie mußte überhaupt unsrer Theilnahme würdig sein; nun aber ist sie selbst mit schweren Verbrechen belastet, mit der Ermordung Dearnleys und Bothwells, ihrer beiden Ehemänner. Wie hilft sich hier der Dichter? Weicht er von der Geschichte ab, sucht er zu verdecken, in Schatten zu stellen, zu verschweigen, wie er das im Wallenstein gethan? Mit nichten, er bleibt hier im Wesentlichen treu, alles was seiner Heldin so schwer zur Last fällt, kommt zur Sprache und er hat in der That auf dieser schwierigen Bahn einen Weg gefunden, um die Forderungen der Kunst mit der historischen Wahrheit möglichst zu vereinigen. Schillers Maria verleugnet weder ihre Sinnlichkeit, noch ihren Antheil an diesen Mordthaten, sie selbst klagt sich ihrer an, und ihre Amme muß die Rolle übernehmen, sie ihr im mildesten Lichte darzustellen als Abwehr und als Vergeltung für Erlittenes von gleicher Schwere. Dagegen verwahrt sich Maria allerorten auf das Bestimmteste gegen den ihr gemachten Vorwurf, sie habe nach Elisabeths Leben getrachtet, namentlich auch sehr schön und wirksam in ihrer letzten Beichte und von besonderer Bedeutung für die Rührung, welche der Dichter uns abzugewinnen weiß, sind zuletzt ihre Worte:

Gott würdigt mich durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.

Worauf Melvil, der sich als Priester entdeckt hat, ihr den Segen der Kirche und die volle Absolution ertheilt. Vor allem aber erscheint sie gleich bei ihrem Auftreten und durch das ganze Stück als geläutert im Unglück, ihre Schuld ist großentheils, aufgewogen.

Auf dieser meisterhaften Führung der schweren Linie beruht hauptsächlich die Wirkung und der Werth, ja die Möglichkeit des Stückes, aber es hat in allen Theilen seiner großen Vorzüge noch mehr.

Bedurfte der Stoff im Sinn der Füllung und Nachhülfe sehr wenig der Erfindung, so war dies doch allerdings der Fall im Sinn dramatischer Ausbildung, und hier ist Schiller sehr kühn, zum Theil auch recht glücklich gewesen. Den Proceß vor den Richtern zu zeigen, so daß Elisabeth nur von fern her den Bericht erhält, beide Königinnen dem Zuschauer durch das ganze Stück gesondert vorzuführen, das war unmöglich, das dramatische Interesse verlangte hier gebieterisch ein Anderes. Was thut der Dichter? Er hebt uns über den Proceß hinweg, der seinem Ende nahe sei, er begnügt sich mit dem Protest der Maria gegen die Competenz dieser Richter, und — er läßt die Königinnen einander gegenüber erscheinen — offenbar ein Höhepunkt des Stückes, aber auch die schwerste Aufgabe für den Dichter.

Diese Erfindung zog sogleich eine andere nach sich, es bedurfte starker Ueberredungskunst, um die Königin zu einer Zusammenkunft mit ihrer Feindin zu bewegen und diese konnte nur einem gegeben werden, ihrem Günstling Leicester. Aber hier that der Dichter einen Schritt weiter. Es ist überliefert, daß Graf Leicester sich früher um Marias Hand beworben habe, von ihr aber abgelehnt wurde; da nun wandte er sich dem anderen Stern entschieden zu und er hat die Gunst der Königin Elisabeth sich erhalten bis an deren Tod. Schiller läßt in ihm von neuem die Leidenschaft für Maria erwachen, giebt ihm im Interesse Marias arge Verstellung gegen Elisabeth, giebt ihm ein Einverständniß mit Mortimer.

Mortimers selbst ward schon von uns gedacht und eine Zurechtlegung dieser Art gehört zu denen, welche dem Dichter am wenigsten zu bestreiten sind, der unsere hat aber hier bei Mortimers abgewiesenen Liebeserklärungen noch die besondere Absicht, die in solcher Rücksicht vielfach bescholtene Maria fester und reiner

dastehen zu lassen. Ebenso erfand er, um ihren Haß gegen Elisabeth zu rechtfertigen und der, wenn nicht von ihr, so doch von ihrer Partei ausgehenden Verschwörung gegen jene ein Gegengewicht zu geben, die Anträge Burleighs an Paulet, Maria in aller Stille aus dem Wege zu räumen.

Hier kommen wir nun freilich auf einen Punkt, wo die historische Wahrheit beeinträchtigt wird: der Dichter siegt über den Historiker und nimmt entschiedene Partei für seine Heldin. Wie groß die Abweichung von der Geschichte ist, ersieht man am besten aus Friedrich von Raumers Darstellung*), welche mit der genaueren Kenntniß der Documente Umsicht und weiteren Blick verbindet. Es erweist sich, daß Maria allerdings Verbindung mit den Verschwörern hatte, daß sie also in diesem Punkt nicht völlig unschuldig war, und, was bei Schiller so schwer ins Gewicht fällt, die Reue ihrer Ankläger wegen falscher Aussage und deren Selbstmord im Gefängniß, ist ganz und gar des Dichters Erfindung. In derselben Weise hat er noch vieles Andere, z. B. die französische Brautwerbung, namentlich der Zeit nach, zu Gunsten des Stücks und seiner Heldin verschoben, wie er denn diese, während sie damals krank, vergrämt und früh gealtert war, noch im Glanz blendender Schönheit erscheinen läßt. Schlimmer ist, wenn in demselben Maaß Elisabeth niedergedrückt wird, wovon sogleich.

Wir vergeben einstweilen alles das in Rücksicht auf die hinreißende Wirkung, die das Stück auf jeden erreicht, der nicht eben mit den Maaßstäben historischer Kritik herantritt. Allein nachdem wir die Dichtung im Ganzen so stark hervorgehoben, ist jetzt mit ästhetischem Maaßstab auch an das Einzelne zu gehen; findet sich hier solches, was den höchsten Ansprüchen nicht genügt, so werden

---

*) Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart nach den Quellen im britischen Museum und Reichsarchive. 1836. Schiller dagegen studirte den Proceß nach der sehr ausführlichen Darstellung bei Rapin Thoyras, folgte dann aber wahrscheinlich der Darstellung in Robertsons Geschichte von Schottland, also einer schottischen Quelle, welche alles möglichst günstig für Maria faßt.

wir auch wieder genug der Züge finden, welche das Werk hoch stellen und ihm unter den übrigen Werken des Dichters einen besonderen Rang sichern.

Die Exposition ist von der Art, daß wir sogleich ein Interesse für die leidende, wider Recht gefangen gehaltene Königin gewinnen sollen, und wirklich gewinnen, aber hier ist doch wohl zu viel des historischen Details, und vielleicht auch schon jene nicht unparteiische Beleuchtung, welche im Ferneren sich steigert. Dabei fällt auf, daß Maria sich gegen ihr fremd und feindlich gegenüber stehende Personen so sehr ausspricht, ebenso wie diese der Strenge und Abgemessenheit ihres Amtes vergessen, sich auf weitgehende Erörterungen einlassen; dies gilt schon von Paulet und noch mehr von Burleigh. Das Stück wird bald sehr lebhaft, indem der Neffe ihres Hüters sich als zum katholischen Bekenntniß übergetreten und als dessen fanatischer Anhänger erweist; die Macht des katholischen Ritus über das Gemüt, sogar über ein englisches, tritt in den stärksten Farben hervor, wie nur eben Schiller sie zu geben vermochte und das ist nicht nur ein wesentliches Ingrediens für das Stück, sondern motivirt auch das Vertrauen, das Maria diesem Abenteurer schenken soll. Sodann am Schluß des Actes Burleighs Anschlag auf Marias Leben, der nicht verfehlen kann auf die Stimmung zu wirken, mit welcher der Zuschauer die im nächsten Act auftretende Elisabeth empfängt. Um so mehr muß anerkannt werden, wie würdig und in wahrhaft königlicher Hoheit der Dichter sie erscheinen läßt. Die Heiratsverhandlungen mit dem Gesandten von Frankreich könnten etwas zu weit geführt scheinen, wie sie in der That dem trefflichen Geschichtsschreiber erschienen sind, allein der Dichter hat sie in vorzüglicher Weise zu nutzen gewußt, um den Charakter der Königin zu entwickeln und den Verlauf des Stückes vorzubereiten und zu fördern; ich finde gerade diese Scene außerordentlich gelungen. Im Folgenden wird Elisabeth von Burleigh zur Hinrichtung der Maria gedrängt, von dem alten Talbot und Leicester zurückgehalten und wir sehen den Dich-

ter schon Anstalt treffen für die Zusammenkunft mit Maria. Darauf spielt Mortimer seine fasche Rolle bei der Königin und Leicester giebt sich diesem hin, die Ausführung davon ist eben nicht viel besser als das Motiv selbst.

Jetzt bekommen wir Leicester der Elisabeth gegenüber. Der Günstling, der sich Hoffnung auf die Hand der Königin gemacht hatte, ist in seinem Innersten verletzt, da er deren Vermählung mit dem Prinzen von Frankreich zu fürchten hat, hinter seinen gleißnerischen, verstellten Worten lauert die Rachsucht und der Dichter giebt ihm, wie erwähnt, ganz abweichend von der Geschichte, einen Charakter, der wenig verschieden ist von dem des Shakespearischen Richard III., wobei es indessen nicht vortheilhaft erscheint, daß dieses Spiel in falscher Maske so nahe dem Mortimers folgt. Wenn übrigens Leicester die Zusammenkunft der Königinnen durchsetzt, so thut er dies nicht bloß, um seinem Gegner einen Streich zu spielen, nicht bloß um Maria zu retten, sondern auch in der diabolischen Absicht, Elisabeth die Ueberlegenheit der Reize und des Geistes ihrer Nebenbuhlerin fühlen zu lassen. Sie geht in das gestellte Garn.

Diese Erfindung trug nun aber nebenbei dem Dichter den schönen lyrischen Moment zu Anfang des dritten Actes ein: Maria in der Freiheit nach so langem Kerkerleben. So einfach die Worte sind, sie machen an dieser Stelle einen großen Eindruck und bilden einen Glanzpunkt der Rolle. Wahr und wirksam ist es, daß Maria, welche nichts mehr gewünscht hat, als die Zusammenkunft mit ihrer königlichen Schwester, welche davon allein ihr Heil erwartet, doch bei der Meldung erschrickt, daß die Königin in der Nähe sei und im nächsten Moment ihr gegenüberstehe. Aber auch Elisabeth selbst ist ja von Leicester überrascht. Und jetzt auf der Mitte des Stückes haben wir die Hauptscene. Raumer beschuldigt den Dichter, daß er hauptsächlich von dem Verlauf der Unterredung den Untergang Marias abhängig mache und darüber jene Momente versäume, welche nicht bloß die Hauptanklagepunkte bil-

beten, sondern auch wirklich die Hauptmotive waren, wegen deren das Parlament und das Volk in allen Schichten auf den Tod der Maria bestand. Daran ist Wahres, allein hier kommen wir wieder auf die Rechte des Dichters, die Forderungen der Tragödie und die Bedingung, unter welcher diese allein möglich war. Ein anderes ist das Wie. Vortrefflich leitet die Unterredung sich ein, und sehr schön sind Marias Worte:

Womit soll ich den Anfang machen, wie
Die Worte klüglich stellen, daß sie euch
Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen!
O Gott, gieb meiner Rede Kraft, und nimm
Ihr jeden Stachel, der verwunden könnte!

Auch im Folgenden ist Marias Rede in vollem Maaß herzgewinnend und man erwartet den Eindruck auf Elisabeth, wogegen denn deren Abstoßung und selbst Beleidigung der Hülflosen um so mehr empfunden wird. Als darauf Maria sich für schwach und überwunden erklärt und allen Ansprüchen entsagt, sich an den Edelmut der Königin wendet und nichts mehr verlangt als ihre Freiheit, da tritt bei dieser Stolz und Uebermut hervor. Auf beiden Seiten ist trefflich gesorgt für den Anwachs der Leidenschaft und deren Gründe, nicht umsonst aber stehen die Gedankenstriche, welche Ausfüllung durch stummes Spiel verlangen; nur um weniges ist der Dichter im Ausdruck, dessen Elisabeth sich bedient, zu weit gegangen, aber er gleicht es aus durch den Adel, welchen er, seinem Zweck gemäß, den Worten der Maria verliehen. Maria erwartet, nachdem sie sich ganz hingegeben, eine dem entsprechende Antwort, und diese bleibt aus; sie wiederholt ihre Bitte nur noch dringender, noch resignirter, und die Antwort der Gnade bleibt abermals aus; da erhebt sie sich im Vollgefühl ihrer Würde und spricht mit großartiger Indignation:

Schwester!
Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
Möcht' ich vor euch so stehn, wie ihr vor mir!

Worte, die, wenn sie mit richtiger Empfindung gesprochen werden, ihren Eindruck nicht verfehlen können, wie sie denn andererseits den Zorn Elisabeths und den ganzen Ausbruch ihres alten Grolls hinlänglich erklären, und in der That, die Entgegnung der aufgebrachten Königin enthält den tödtenden Dolchstoß und zugleich alles angesammelte Gift, so daß Maria eben so wahr als schön nur den Ausruf entgegensetzt:

O Gott, Gott, gieb mir Mäßigung!

Und da nun Elisabeth die Grenze ihrer Würde überschreitet, ich erkenne hier die von Goethe bezeichnete Grausamkeit Schillers, da ist ihre ganze Antwort: Das ist zu viel! Aber noch grausamer als zuvor wird sie von Elisabeth verfolgt mit der Aeußerung:

Jetzt zeigt ihr euer wahres
Gesicht; bis jetzt war's nur die Larve.

Worauf denn Maria mit bewundernswürdiger Fassung in einer Weise antwortet, welche ihr von neuem das Herz des Beschauers gewinnt. Sie giebt sich offen, bekennt ihre Schuld, kann aber jetzt auch, so vielfach gereizt und herausgefordert, ihre Leidenschaft nicht mehr bezwingen, zeigt sich aber an Würde und Adel offenbar der Königin überlegen. Die Worte sind der Höhen- und Schwerpunkt des Stückes:

Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt,
Die Macht verführte mich, ich hab' es nicht
Verheimlicht und verborgen, falschen Schein
Hab' ich verschmäht mit königlichem Freimuth.
Das Aergste weiß die Welt von mir, und ich
Kann sagen, ich bin besser als mein Ruf.
Weh euch, wenn sie von euern Thaten einst
Den Ehrenmantel zieht, womit ihr gleißend
Die wilde Glut verstohlner Lüste deckt,

Nicht Ehrbarkeit habt ihr von eurer Mutter
Geerbt; man weiß um welcher Tugend willen
Anna von Boulen das Schaffot bestiegen.

Und wenn darauf der alte Schrewsbury das Wort ergreift:

O Gott des Himmels, muß es dahin kommen,
Ist das die Mäßigung, die Unterwerfung,
Lady Maria?

so ist es von großer Wirkung, daß Schiller hier Elisabeth verstummt sein läßt, während Maria, das letzte Wort aufnehmend, in gewaltiger und großartiger Weise nun ihrem empörten Herzen und tobenden Blut alle Schleusen öffnet:

Mäßigung! Ich habe
Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.
Fahr hin, lammherzige Gelassenheit!
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
Spreng' endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll!
Und du, der dem gereizten Basilisk
Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil. —

Es ist wiederum sehr schön, daß der Dichter hier ihre Rede unterbrochen werden läßt, denn sie hat an sich keinen Schluß. Wer aber in solchen Worten nichts mehr als Rhetorik findet, dem ist schwer zu helfen, wir sehen darin die schwungvollste Sprache der Leidenschaft und Schiller hat vielleicht nirgend mehr als hier seinen Beruf zum dramatischen Dichter bekundet, es giebt so mächtiger Stellen nicht viele in deutscher Poesie und in aller Poesie, und der Dichter hat hier den Vergleich mit Shakespeare nicht zu scheuen. Es werden diese Worte aber um so größer und bedeutungsvoller,

als Maria sie eben mit dem Bewußtsein spricht, daß sie sich damit ihren Untergang bereite.*)

Der Dichter hat mit dieser Scene alles über den Beschauer gewonnen, er müßte von Stein und Eisen sein, wenn er nicht an dieser Maria nunmehr den lebhaftesten Antheil nähme, dagegen alle Schritte der Elisabeth mit Mißtrauen verfolgte.

Ich gestehe nun, daß ich am liebsten mit dieser Scene den Act geschlossen sähe, sie würde dadurch an Wirkung noch sehr gewinnen und der Zuschauer verlangt Ruhe nach so heftigen Eindrücken, nach einer so nachhaltigen Scene. Dazu nun ist in der nächsten auch der Liebessturm Mortimers unnütz; daß Maria ihn abweist, versteht sich mehr als von selbst und das ganze Thema stößt ab in diesem Zusammenhange. Maria zwischen zwei Feuer zu bringen, ergiebt an dieser Stelle keine Steigerung.

Anders Schiller, dessen aus früheren Stücken bekannte Gewaltsamkeit und Wildheit hier in eigenthümlicher Weise wieder noch einmal durchbricht. Er greift gern nach den stärksten Potenzen und thürmt Theatereffecte über einander, selbst wenn sie gegenseitig sich stören. Der Charakter Mortimers, auch im Sinn der Kunst überspannt, konnte freilich keinen andern Ausgang nehmen als mit dieser Liebesraserei und darauf mit dem Dolchstoß in sein Herz. Fanatismus und Sinnlichkeit so zu verbinden, war möglich und diese Verbindung erhält hier die dreisteste Ausführung, aber die Scene wirft wieder dunkle Schatten auf das im Glanz Gezeigte, sie erniedrigt die Heldin, welche der Dichter nur soeben erhoben hat, denn sie wird hier in dem empfindlichsten Moment von der Nemesis, von ihrer früheren Schuld verfolgt. Sollte das ein der Wahrheit gemachtes Zugeständniß sein, ein Gegengewicht gegen den

---

*) Wenn Friedrich Schlegel von Schiller sagt: „Er war ganz dramatischer Dichter, selbst die leidenschaftliche Rhetorik, die er neben der Poesie besitzt, ist diesem wesentlich“ — so paßt das auf kein Stück mehr als auf das vorliegende und diese Scene, und man thut sehr unrecht, das als einen „Zank“ aufzufassen.

Nimbus, mit dem der Dichter seine Maria umgab, oder hat er nicht gefühlt, daß er hier auch gegen diese grausam war? Ich wäre geneigt, das letztere anzunehmen.

Im vierten Act betreibt nun Burleigh das Todesurtheil und wir wissen, daß Elisabeth nur allzu geneigt sein wird, es zu unterzeichnen. Dieser Act fällt nun freilich gegen den dritten ab, es war aber auch unmöglich auf gleicher Höhe zu bleiben und für die Wirkung des letzten bedarf es einer gewissen Beruhigung. Schiller läßt hier neue Motive eintreten, neue Intriguen spielen. Leicester ist seinem Gegner entdeckt, er rettet sich dadurch, daß er Mortimer preisgiebt und dieser stößt sich den Dolch ins Herz. Darauf Elisabeth mit Burleigh, jene sich anklagend, daß sie sich zur Zusammenkunft habe überreden lassen, tieffühlend, daß Maria den Triumph gehabt, und entschlossen zur That der Rache, dieser sie möglichst schürend und alle Schuld auf seinen Nebenbuhler wälzend. Die Königin will letzteren nicht sehen, befiehlt ihn abzuweisen, als er eben jetzt gemeldet wird, er dringt dennoch ein und spielt mit großer Kühnheit seine falsche Rolle weiter, das Zeugniß des Offiziers, der auf sein Geheiß Mortimer fassen sollte, giebt seiner Darstellung Glauben, daß er die Verschwörung gegen Elisabeth entdeckt und vereitelt, und als Elisabeth schwankend wird, reißt er sie dadurch fort, daß er vor allen nun auf den Tod der Maria besteht — die Zeichnung eines teuflischen Charakters, nur schwerlich der historische Graf Leicester.

Aber Elisabeth zaudert doch wieder das von den Richtern gefällte Todesurtheil zu unterzeichnen, obwohl Volksunruhen sie bereits dazu drängen; Schrewsbury verlangt Aufschub, Burleigh treibt, der Königin werden wiederholt weiche Worte gegeben, allein allmälig erhebt sie sich wieder und Haß und Furcht vereinigen sich zu dem Ausbruch:

Maria Stuart

Heißt jedes Unglück das mich niederschlägt!
Ist sie aus den Lebendigen vertilgt,
Frei bin ich, wie die Luft auf den Gebirgen.

Hier kommt ihr Staatssecretär mit dem ausgefertigten Todesurtheil. Sie erschrickt, aber unterzeichnet — sie giebt es dem Secretär zurück, läßt ihn aber ungewiß, ob er es noch anhalten oder zur Vollstreckung befördern soll, auf seine wiederholten Fragen weicht sie aus, wird zornig und geht ab, ohne die nothwendige Antwort ertheilt zu haben. Darauf wird das Document Davison von Burleigh entrissen.

So schließt der vierte Act und im fünften bekommen wir die mit so viel Liebe und Kunst behandelte Abschiedsscene der Maria. Es waltet hier bei hochtragischer Haltung eine erhabene Ruhe, die den Eindruck der Rührung nur noch verstärkt und schon erwähnt wurde die überaus glückliche Erfindung, den treuen Melvile hier als Priester und als Bringer der geweihten Hostie erscheinen zu lassen. Man darf mit Recht Bedenken haben, wenn hier das Heilige auf die Bühne gezogen wird, und wir theilen es in vollem Maaß, aber man muß doch zugleich eingestehen, daß der Dichter alles so würdig und in solchem Grade objectiv gehalten habe, daß für beide entgegenstehende Bekenntnisse kein beleidigender Anstoß erwachsen kann, vielmehr das Ganze nur erhebend und feierlich stimmend wirkt.*) Aber mit diesem Ausgang beruhigte Schiller sich nicht, er wollte noch weiter die Unschuld des Todes, den Maria leidet, hervortreten lassen, zugleich aber noch ihre Feindin in einem für sie nicht vortheilhaften Licht zeigen. Er hat sich dafür bereits die Fäden zurecht gelegt. Nachdem wir den Tod der Maria zu Fotheringhay erfahren, sind wir wieder in London bei Elisabeth und diese ist selbst der Meinung, daß das Todesurtheil noch nicht vollzogen sei. Da erfährt sie erst aus Leicesters Mund, daß die Zeugen für Marias Antheil an der Verschwörung falsche Zeugen gewesen sind, und als sie jetzt nach dem von ihr vollzogenen Urtheil fragt, daß es nicht mehr in Davisons Händen sei, und Bur-

---

*) Herder verlangte mehr Ausdruck der Reue — aber das war wohl zu evangelisch gedacht, hätte auch das Kirchliche nur noch mehr profanirt.

leigh meldet die Vollstreckung. Davison wird strengem Gericht übergeben, Burleigh verbannt, Leicester flieht nach Frankreich.

Wie bemerkt worden, weicht dies von der Geschichte ab, aber es knüpft an dieselbe an. Ich gestehe nun, daß mir die Abweichung im Sinn der Kunst nicht einleuchten will, aber sie steht wohl im Zusammenhang mit Schillers allzu großer Vorliebe für seine tragische Heldin. Elisabeth spielt hier eine sehr schlimme Rolle, viel schlimmer als in der Wahrheit, denn wenn wir wissen, daß sie zauderte, daß sie selbst nach der Unterzeichnung noch die Absendung verschob, das Blatt soll sieben Tage in Davisons Hand verblieben, und ohne ihr Wissen diesem entrissen sein, so hatte sie allerdings Grund die pflichtwidrig Handelnden zu strafen, mochten diese immerhin von einer richtigen Politik geleitet sein. Aber auch im andern Fall, selbst wenn es mit ihrem Wissen geschah, wenn sie, namentlich um vor dem Auslande gerechtfertigt und gereinigt zu erscheinen, die Vollstrecker entfernte und bestrafte und sich eben nur nach geschehener That den Schein gab, als sei die Vollziehung des Todesurtheils gegen ihren Willen geschehen, und als habe sie noch einen Act der Gnade sich offen lassen wollen, so wäre eine solche diplomatische Ausflucht, so wenig sie vor der Moral besteht, immer noch ein ganz anderes, als hier vor dem Vollzug das bewußte Ablehnen und das berechnete Hinschieben der Zurechnung auf einen Unschuldigen, ein Zug, welcher den ganzen Charakter erniedrigt und aus der Bahn bringt, ja zu Schillers eigener Zeichnung nicht passen will.

Ich möchte nicht mit Raumer sagen, Schiller sei nur in Aeußerlichem der Geschichte gefolgt, nur der äußerliche Umriß der Thatsachen sei wahr; allein was man zugeben muß, ist, daß er durch die Vertheilung von Licht und Schatten doch ein Bild hervorgebracht, das dem Verlauf der Sache und den historischen Personen nicht ähnlich sieht, namentlich in Beziehung auf die Charaktere der Elisabeth und Leicesters. Und hiebei ist besonders auffallend, daß eine solche Abweichung gar nicht von der tragischen Kunst gefor-

dert wurde, im Gegentheil derselben im Wege stand. Dies hat auch der Historiker erkannt und man kann sich darüber nicht besser ausdrücken als er es thut mit den Worten: „Ich will indeß nicht rügen, daß Schiller Maria in zu glänzendes Licht gestellt habe; wohl aber, daß er Elisabeth, Burghley und Leicester zu gering behandelte. Es ist irrig zu meinen, jene sinke, wenn diese steigen; vielmehr hebt sich durch die größere Rücksicht auf die wahre Geschichte auch die ganze Tragödie in eine reinere edlere Region, und mit größerer Würdigkeit treten alsdann die Parteien und Personen gegenüber."*) Dagegen ist der vernommene Tadel, Schiller habe dem Katholicismus beredtere Worte gegeben als dem Protestantismus, ihn mehr hervorgehoben und ins Licht gestellt, recht wohl abzulehnen, es hängt dies eben zusammen mit dem Nimbus, mit dem der Dichter Maria umgeben mußte und mit der Sprache der Leidenschaft, welche ihrer Partei zu leihen war, an dem Gegengewicht fehlt es nicht, wenn dies auch seiner Natur nach und nach der Anlage des Stücks keine gleiche Ausführung zuließ; auf eine wirkliche Vorliebe ist aber dabei so wenig zu folgern wie bei den Göttern Griechenlands.

Werfen wir nun von rein ästhetischem Gesichtspunkt den Blick auf das Ganze um zu einem Gesammturtheil über das Stück zu gelangen, so ist, wie gleich Eingangs hervorgehoben worden, seine Bedeutung nicht zu verkennen. Diese besteht in der hohen dramatischen und theatralischen Wirkung, in dem beredten, starken, schwungvollen Ausdruck der Leidenschaft, in dem tragischen Pathos, zu dem das Stück sich erhebt, mehr als irgend ein deutsches Werk zuvor; aber damit ist nicht gesagt, daß wir hier ein mustergültiges, fehlerfreies Stück hätten, daß der Dichter hier plötzlich alles abgelegt, was wir an früheren tadelnswerth fanden. Er hat einen

*) Palleske dagegen auf dem mehr apologetischen und panegyrischen Standpunkt seiner Jubelschrift hält die Charaktere für so geschichtlich als Lessing sie nur gewünscht und — als die von Schiller benutzten Quellen sie ergaben.

großen Fortschritt gemacht, aber er ist immer noch dieselbe Natur und kann seine Vergangenheit nicht gänzlich abstreifen. Wir bemerken ein Zuviel der ins Spiel gesetzten Motive, der einzelnen wirksamen Scenen sind mehr als das Ganze ertragen kann; haben auch die beiden Richtungen, welche im Wallenstein gesondert neben einander laufen und sich vereinzelt durchsetzen, hier mehr ein Gleichgewicht und eine Durchdringung gefunden, so bricht doch noch an manchen Stellen das Oratorische vor, das aber damals auch in seiner Neuheit von größerem Werth war, als es uns erscheinen will, denn wir würden gern dem Dichter von dem schönen Fall seiner Worte etwas erlassen, wenn wir dafür ein Mehr von innerem Leben und psychologischer Wahrheit eintauschen könnten. Daß aber diese fehle, ist keineswegs die Meinung.

Wir schließen mit der Bemerkung: das Werk ist ein wahres Bühnenstück und macht den unleugbaren Eindruck einer Tragödie, es ist auch in seiner Art ein geschlossenes, wohlgerundetes Ganze, von dem A. W. v. Schlegel (in den dramatischen Vorlesungen) sagen konnte, was sich nicht vom Wallenstein sagen läßt: „Man wird schwerlich etwas verrücken, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen."

Das Stück ist in verhältnißmäßig kurzer Zeit entstanden, vier Acte waren Ende März 1800 vollendet und wurden bis tief in die Nacht, ja bis gegen den Morgen hin vom Dichter vorgelesen, der fünfte Act erwuchs bald darauf in der gewählten Einsamkeit des waldigen Ettersburg, und die erste Aufführung erfolgte schon am 14. Juni zu Weimar; auf höheren Befehl mußte die Communionsscene fortfallen, wie auch jetzt noch meistens geschieht, offenbar sehr zum Nachtheil des Ganzen.

VII.

Die Jungfrau von Orleans.

Hatte Schiller schon in der Maria Stuart den Blick auf Shakespeare gerichtet und ihm nachzueifern gestrebt, wohl auch schon sich mit ihm zu messen gesucht, so sehen wir in dem nächsten Stück, der Jungfrau von Orleans, ihn zum Kampf mit dem großen Tragiker in die Schranken treten, denn auch dieser hat dieselbe Zeit, denselben Stoff behandelt, Schillers Stück aber enthält den Beweis, daß er das Werk des Britten gekannt und vor Augen gehabt, daß er recht eigentlich mit ihm um den Sieg gestritten, ja daß er in seiner Composition selbst durch ihn bestimmt worden.

Im ersten Theil Heinrichs VI. führt Shakespeare nicht bloß die Jungfrau, unter dem Namen Pucelle, als dramatische Person ein, sondern giebt dieser Rolle auch eine nicht geringe Breite durch alle Acte des Stückes, ohne sie jedoch zur Hauptperson zu machen. Er ist nicht unbekannt mit der Geschichte, er wagt nicht von dieser erhebeblich abzuweichen, aber er sieht ihre ganze Erscheinung an im Interesse Englands und mit dem Auge des Engländers. Zwar führt er sie auf eine Weise ein, daß man glauben muß, er wolle Ehrfurcht für ihre heilige Sendung erwecken, er umgiebt sie mit einem Nimbus, er leiht ihr die Gabe der Weissagung durch Hülfe erlesener Geister (Act. V. Scene 3), er giebt ihr Erfolge durch ihre unmittelbare Erscheinung, er läßt sie siegen durch höhere Macht im Kampf mit überlegener Manneskraft, dann erringt sie andere

Erfolge durch Beredsamkeit; allein wir sehen ihre Wunderkraft schwinden, sie ruft die Höllengeister an, aber auch diese schon versagen ihr den Dienst, sie selbst wird verwundet, gefangen, soll als Hexe verbrannt werden. Sie steift sich, um dem Tod zu entgehen, auf ihre Jungfräulichkeit, und als sie damit nichts ausrichtet, bekennt sie in plötzlichem Umschlag sich als schwanger, davon Aufschub des Gerichtes hoffend. Ja noch mehr, befragt um den Vater des Kindes nennt sie eine ganze Reihe von Namen — und auf diesen Effect war es angelegt; sie wird demgemäß zum Tode geführt. Aber auch auf dem langen Wege bis zu solchem Schluß fallen verschiedene Aeußerungen, welche ihr Liebesregung beilegen und diese eben ist es, welche nach Shakespeares Auffassung, sie um den Beistand der Maria und selbst den der Höllengeister bringt — sehr im Widerspruch mit der Geschichte, welche gerade diesen Punkt in aller Form hat feststellen lassen.

Es liegt zu Tage, daß hier die Darstellung des großen Dichters eben so parteiisch als unedel und unwahr ist, dies hätte auch einem geringeren als Schiller nicht entgehen können, aber er war es, der hier einen großartigen Stoff erkannte, fähig des erhabensten Aufschwunges. Und er hatte durch seine Maria Stuart eben schon einen entschiedenen Schritt nach dieser Seite hin gethan, von der Darstellung des Fanatismus mußte er sich hinsehnen nach der Darstellung wahrer heiliger Inspiration, nach der Verkörperung der gottbegabten Wunderthäterin.*) Er könnte keine bessere finden als die von Shakespeare so feindselig gefaßte, so grob gemißhandelte Jeanne d'Arc. Und doch hatte auch Shakespeare, freilich um sie nachher um so tiefer zu erniedrigen, anfangs ihrer Mission beredte Worte gegeben. Gleich bei ihrem Eintritt (Act. I., Scene 2):

*) Die erwachende Romantik zog ohnedies nach dieser Richtung hin; Tiecks Genoveva war vor kurzem erschienen, während Kotzebues Johanna von Montfaucon die Bühnenwirkung einer in männlicher Rüstung erscheinenden Heroine gezeigt hatte; Schiller wünschte (s. Briefwechsel mit W. Schlegel), daß dieselbe Schauspielerin, welche in Berlin die Johanna Kotzebues mit Erfolg gespielt, auch die seinige spiele.

Reignier.

Bist du's, die Wunder thun will, schönes Mädchen?

Pucelle.

Reignier, bist du's, der mich zu täuschen denkt?
Wo ist der Dauphin? — Komm hervor von hinten;
Ich kenne dich, wiewohl ich dich nicht sah.
Erstaune nicht, vor mir ist nichts verborgen,
Ich will allein dich sprechen im Vertrauen.
Bei Seit', ihr Herrn! Laßt uns auf eine Weil'!

Reignier.

Sie nimmt sich brav genug im ersten Sturm.

Pucelle.

Dauphin, ich bin die Tochter eines Schäfers,
Mein Witz in keiner Art von Kunst geübt,
Doch Gott gefiels und unsrer lieben Frau,
Auf meinen niedern Stand ihr Licht zu stralen.
Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte,
Und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen
Geruht mir Gottes Mutter zu erscheinen,
Und heißt durch ein Gesicht voll Majestät
Mich meinen knechtischen Beruf verlassen,
Mein Vaterland vom Drangsal zu befrein.
Sie sagte Beistand und Erfolg mir zu;
In voller Glorie that sie mir sich kund,
Und, da ich schwarz war und versengt zuvor,
Goß sie auf mich mit jenen klaren Stralen
Der Schönheit Segen, den ihr an mir seht.
Frag mich um was du nur ersinnen kannst,
Unvorbereitet will ich Antwort geben;
Prüf' meinen Mut im Kampfe, wenn du darfst,
Und über mein Geschlecht wirst du mich finden.

Entschließe dich, soll alles Glück dir sprossen,
So nimm mich an zu deinem Kriegsgenossen.

Karl.

Ich bin erstaunt ob deinen hohen Reden,
Nur so will ich erproben deinen Mut:
Du sollst mit mir im einzlen Kampf dich messen,
Und wenn du siegst, sind deine Worte wahr,
Wo nicht, so sag' ich allem Zutraun ab.

Pucelle.

Ich bin bereit; hier ist mein schneidend Schwert,
Fünf Lilien zieren es an jeder Seite,
Das zu Touraine im Sanct-Cathrinen-Kirchhof
Ich mir aus altem Eisen auserſah.

Karl.

In Gottes Namen, komm', mich schreckt kein Weib.

Pucelle.

Und lebenslang flieh' ich vor keinem Mann.
(Sie fechten.)

Karl.

Halt ein die Hand! bist eine Amazone,
Und mit dem Schwert Debohra's streitest du.

Pucelle.

Christ's Mutter hilft mir, sonst wär' ich zu schwach.

Karl.

Wer dir auch hilft, du, du mußt mir nun helfen.
Ich brenne vor Verlangen ungestüm,
Du hast mir Herz und Hand zugleich besiegt,
Hohe Pucelle, wenn du so dich nennst,
Laß deinen Knecht, nicht deinen Herrn mich sein:
Der Dauphin Frankreichs bittet dich darum.

Pucelle.

Ich darf der Liebe Bräuche nicht erproben,
Weil mein Beruf geheiligt ist von droben,
Wenn ich erst alle Feinde dir verjagt,
Dann werde die Belohnung zugesagt!

Karl.

Indeß sieh gnädig deinen Sklaven an.

Im Folgenden fragt Reignier, der erstaunt ist über solches Zwiegespräch des Dauphins mit dem Mädchen —:

Mein Prinz, wo seid ihr? was erwägt ihr da?
Wird Orleans verlassen, oder nicht?

Pucelle.

Ich sage, nein! kleingläubig Heidenvolk!
Kämpft bis zum letzten Hauch, ich will euch schirmen.

Und endlich schließt Karl mit den Worten:

Ward Mahomet beseelt von einer Taube,
So hast du eines Adlers Eingebung.
Nicht Helena, die Mutter Constantins,
Noch auch Sanct Philipps Töchter glichen dir,
Lichtstern der Venus, der zur Erde fiel,
Wie bet' ich ehrerbietig dich genugsam an.

Wahrlich Worte, denen nicht anzusehen ist, wie schmählich der Dichter weiterhin die Sache wenden wird — aber der Verfasser der Maria konnte diese Worte nicht lesen, ohne sogleich die Jungfrau schreiben zu müssen! War Shakespeare hier von seinem Genius abgefallen, für Schiller lag eben hier eine bestimmte Aufgabe. Sein Stück in der That ist in der angeführten Scene gegeben und vorgezeichnet, der idealen Auffassung konnte es nicht fertiger entgegen gebracht werden, es bedurfte nur der Consequenz der Ausführung, der diesmal Shakespeare, in nationalem Vorurtheil be=

fangen, sich so gewaltsam entzogen hat. Und wem könnte noch zweifelhaft sein, daß hier eine Beziehung besteht zwischen dem britischen und dem deutschen Dichter, allein jener führte diesen nicht nur auf sein Hauptmotiv, sondern er gab ihm auch im Einzelnen sehr vieles und durch Schillers ganzes Stück lassen sich Züge und und Worte finden, die unverkennbar auf jenen hinweisen, es darf dies um so deutlicher ausgesprochen werden, als Schiller den Vergleich nicht zu scheuen hat und dabei nicht verliert, denn eben dieser Vergleich, den zu machen wir empfehlen, zeigt überall wie die Funken gezündet haben, der deutsche Dichter ließ sich keine Schönheit, keinen der markvollen Züge entgehen, aber er bildete durchgängig nicht so wohl das Schöne zum Schöneren, als er vielmehr das Niedrige ins Erhabene umbildete, er entlehnte also nicht, sondern knüpfte nur eben an, und er that es immer so, daß ihm Erfindung und Eigenthum verbleibt, ein neues Original erwächst. Diese Anknüpfungen sind aber so offenbar, daß es nur einer Hindeutung bedarf; wie auffallend dagegen, daß diese Bemerkung nicht längst gemacht worden.*)

Freilich, Schillers Stück ist himmelweit verschieden von dem Shakespeareschen: er ist ebenso für seine Jungfrau begeistert, wie Shakespeare ihr feindlich, dort wird sie verbrannt, hier verklärt, dort ist sie ein Beiwerk, hier die Hauptrolle — und nun ist Schiller ein Historiker, der fleißig die Quellen studirt und der historische Züge zu benutzen und zu verwerthen weiß. Zu alle dem kommt hinzu, daß er in der Ausbildung der Form einem Muster folgt, das

---

*) Als ich mein Buch Ariadne, über die tragische Kunst der Griechen (1834) schrieb, in welchem ich nachwies wie die Dichter in der fortschreitenden Behandlung derselben Stoffe dadurch jene bewundernswerthe Höhe erreicht, daß jeder anknüpfend an das von dem Vorgänger Geleistete, nur dessen Intention zu steigern und zu läutern suchte, oder auch von dessen Fehltritten sich warnen ließ, so daß also eine kritische Thätigkeit mit vollkräftiger Production Hand in Hand ging: da ahnte ich nicht, daß wir auch selbst in neuerer Zeit, die meistens von falschem Begriff der Originalität mißleitet worden, ein so starkes und sprechendes Beispiel haben.

möglichst weit von Shakespeare entfernt ist: die Jungfrau ist ungefähr gleichzeitig mit Goethes natürlicher Tochter und der Helena erwachsen, und beide haben um die Wette, so weit die Verschiedenheit der Stoffe und des Standpunktes es irgend zuließ, danach gestrebt, sich der Kunstform der griechischen Tragiker anzuschließen, um hier auf eigenem Wege eine regelmäßige Kunstform zu erreichen, besser und wahrer als es den nunmehr gestürzten Franzosen gelungen war. Schillers Jungfrau steht hier in der ganzen Anlage, in der Behandlung des Dialogs und der Rede, ja selbst in Wendungen der Composition dem antiken Vorbilde sehr viel näher als Maria Stuart, von der sie eben dadurch sich unterscheidet und sie bildet hier den Uebergang zur Braut von Messina. Wem dies wichtige Verhältniß nicht sogleich einleuchten sollte, der ist besonders auf die Anwendung des Trimeters im sechsten, siebenten und achten Auftritt des zweiten Actes zu verweisen — in der That genug neue Bestandtheile, welche den Zusammenhang mit Shakespeare verdunkeln könnten, wenn nicht Jemand ein besonderes Auge dafür mitbrachte.

Bei der günstigen Auffassung Schillers, der seine Heldin nicht als eine Hexe, sondern durchgehends als eine „Gottgesendete" darstellt, hat er weder die herrschende Ueberzeugung unserer Zeit, noch auch die Geschichte gegen sich, denn wenn die Jungfrau am 23. Mai 1430 bei einem Ausfall aus der Stadt Compiegne von den Burgundern gefangen,*) darauf eingekerkert, als Zauberin vor Gericht gestellt, verurtheilt und zu Rouen dem Feuertode überliefert wurde, so geht doch einerseits die Sage, sie sei nicht verbrannt worden, dann aber ist sicher, daß, als Karls Heere wieder siegreich waren, und er den Thron behauptete, auch der Proceß der Hingerichteten in den Jahren 1450 und 51 aufgenommen und sie unter Mitwirkung des Papstes Calixtus in aller Förmlichkeit freigesprochen,

*) Am Abend dieses Tages durch den Bogenschützen Lionel, nach tapferer Gegenwehr, als die Zugbrücke sich zu früh geschlossen hatte.

ihr auch später auf einem Platz zu Rouen ein Denkmal errichtet wurde. Dennoch war der Weg zu des Dichters Ziel kein gerader und gebahnter, ungleich weniger als in der Maria. Außer der Hauptabweichung, für welche wir mit ihm das Recht der Poesie in Anspruch nehmen, daß nämlich die Jungfrau nicht von den Feinden gerichtet und verbrannt, sondern nachdem sie eben die letzte siegreiche Entscheidung gebracht, vor den Augen des Königs den Tod einer Verklärten stirbt, außer dieser Hauptabweichung hat der Dichter sich im Einzelnen noch zu vielen Verschiebungen in der Zeitfolge der Ereignisse entschließen müssen, und hier ist es zunächst bemerkenswerth, mit welchem Geschick er die historisch gegebenen Momente, freilich außer ihrem Zusammenhange, für seine Zwecke zu nutzen gewußt hat, so daß er aus denselben Bausteinen durch Versetzung ein ganz anderes Bild aufbaut, was aber hier im Bereich des Wunderbaren auch erlaubter erscheint.

Wenn ich die Jungfrau von Orleans für die gewaltigste Aufgabe halte, die Schiller jemals vorgelegen, das Stück auch in mehrfacher Beziehung für eine sehr bedeutende Leistung nehme, so erkenne ich nicht minder in einer Beurtheilung, welche der Sache gerecht werden soll, eine hohe Aufgabe für den Kritiker — wie das auch die sehr verschiedenen, oft ausweichenden und meistens auf der Oberfläche verbleibenden Urtheile beweisen (s. w. u.).

Es ist schon angedeutet worden, daß Schiller auf die Hauptintention des Stückes durch Shakespeare geführt wurde; dort wie hier liegt die Katastrophe darin, daß die Jungfrau von ihrer Mission abfällt, indem sie dem Eindruck irdischer Liebe nicht widersteht; aber in wie anderem Sinn! Shakespeare benutzt das Motiv zu ihrer Erniedrigung, Schiller behandelt es mit höchstem Adel und sucht für sie unsere zarteste Theilnahme zu erwerben. Dort ist die himmlische Macht, welche sie in Anspruch nimmt, zwar nicht vorgegeben und erlogen, aber sie ist nicht ausreichend, England fällt wieder der Sieg zu, die Jungfrau ist schon bereit sich der Hölle zu ergeben, wenn diese Frankreich helfen will (V, 5), aber auch die Geister der

Hölle verweigern es; zuletzt erfahren wir den Grund, warum das wunderbare Mädchen die himmlische Macht verloren, nämlich zugleich mit ihrer Jungfräulichkeit und Keuschheit, während schon bei ihrem Auftreten diese Möglichkeit angedeutet worden. Aehnlich bei Schiller, denn durch das plötzlich in ihr aufschlagende Gefühl der Liebe sehen wir die Wunderkraft, mit der sie ausgerüstet war, von ihr weichen, durch Zeichen des Himmels wird sie verworfen, so daß sie denen, die ihr Verehrung entgegen bringen, selbst als ein Werkzeug unheiliger Mächte erscheint. Sie erliegt also in ihrem hohen Beruf, und sie erliegt durch ein menschliches Gefühl. Es entsteht die Frage, ob sie noch so tragische Heldin sein könne? Goethe hat zwar den Inhalt des Hamlet sehr richtig dahin gefaßt, es sei eine große Aufgabe, gelegt auf ein schwaches Werkzeug; allein hier ist der Fall noch ein anderer, denn Johanna ist vom Himmel erwähltes, mit Wunderkraft ausgerüstetes Werkzeug. Will man schon einräumen, daß die Trägerin dieser Kraft derselben durch eine unwürdige That, durch ein streitendes Gefühl, sich verlustig machen könne, so verliert sie doch damit gleichzeitig auch ihr Heldenthum, der Gewinn unseres Mitleids aber würde sie nicht sichern in ihrer tragischen Rolle, denn es bliebe immer ein Abfall von dem höheren Beruf, ganz abgesehen davon, daß es mißlich ist, die tiefe Regung des menschlichen Herzens dem göttlichen Gebot als feindliche Potenz gegenüber zu stellen, denn auch jene ist ja zuletzt wieder ein göttlich Geordnetes. Es liegt fern, das Tragische auf eine bestimmte Formel beschränken zu wollen, allein es ist klar, daß es niemals in dem bloßen Erliegen bestehen kann, und wiederum so sehr ich es als ein poetisches Motiv anerkenne, wenn das Weib, wenn die Jungfrau, der eine große Pflicht auferlegt ist, die schon gewonnene Kraft verliert durch einen plötzlichen und mächtigen Eindruck auf ihr Herz, wie dies z. B. in der Sage von der Königin Wanda gegeben ist, so erscheint das nur hier nicht an seiner rechten und natürlichen Stelle, weil ja die Hirtin eine Gotterwählte ist, weil ja die Himmelkönigin, welche sie mit Wunderkraft begabte,

sie auch in derselben erhalten, sie gegen den Verlust derselben schützen mußte. Hier also in der Hauptintention liegt auch eine Hauptschwierigkeit und es liegt nahe zu sagen, Schiller würde auf diese an sich hohe, aber hier und in seinem Zusammenhange bedenkliche Auffassung nicht gekommen sein, wäre sie ihm nicht von außenher, durch Shakespeare, zugeführt worden.

Und dies hat der Dichter auch sehr wohl gefühlt, das Stück selbst giebt Zeugniß davon, denn wir sehen ihn mit vieler Mühe und sichtbarer Anstrengung von allen Seiten her Anstalten treffen, um über diese Schwierigkeit hinwegzukommen, ja manches Schwerfällige und Lastende ist eben auf diesem Wege in das Stück eingedrungen. Zuerst hat Schiller seiner Jungfrau am Schluß die Wunderkraft zurückgegeben, sie erwirbt sie wieder durch ein inbrünstiges Gebet und hat sogleich die Macht ihre Fesseln zu sprengen, der Gefangenschaft zu entfliehen, den Feind zu schlagen. So erscheint denn ihr Erliegen nur noch als ein vorübergehender Zwischenzustand, sie ist am Schluß doch wieder die wunderbare Heldin und konnte als solche auch die Verklärte werden. Damit war schon viel gewonnen, aber nicht Alles; die angedeuteten Fragen und Zweifel mußten noch auf andere Weise gelöst oder wenigstens verdeckt werden. Und hier, man muß gestehen, hat Schiller mit kunstvoller Hand und in geistreicher Weise gethan, was möglich war.

Erst jetzt dürfen wir der romantischen Tragödie in ihrer näheren Entwickelung folgen. Was Schiller den Prolog nennt, unterscheidet sich nicht von einem Act des Stückes und würde nicht einmal den Namen eines Vorspiels in Anspruch nehmen können; es wird hier nur darum abgetrennt, um nicht gegen die herkömmliche Zahl der fünf Acte zu verstoßen; kommen doch auch die darin spielenden Personen im weiteren Verlauf des Stückes vor. Aber ähnlich wie Euripides in seinen oft schwerfälligen Prologen den Zuschauer über die Lage der Dinge zu orientiren sucht, so geschieht es in diesen dramatischen Scenen, überdies soll die kriegerische Erscheinung der Jungfrau durch den Contrast des idyllischen Lebens ihren wirksamen

Hintergrund erhalten und sogleich läßt der Genius des Dichters die Jungfrau herrlich hervorleuchten: Gebt mir den Helm! u. s. w. Bei den Worten aber:

Nichts von Verträgen, nichts von Uebergabe!

werden wir schon an Shakespeare erinnert: Ich sage nein! u. s. w. (Act. I. Scene 2). Johannas Abschied von den Bergen und Triften, ein Lieblingsstück der deutschen Jugend, nimmt dann einen hohen Flug, besonders mit den Worten:

Denn der zu Mosen auf des Horebs Höhen —

Aber die folgende Strophe deutet schon auf den Conflict hin, der den Inhalt des Stückes ausmacht:

In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust!
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren,
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust.
Nie wird ein Brautkranz deine Locken zieren — u. s. w.

während aber diese Rede bei Shakespeare mit einer Wendung nach der anderen Seite hin erscheint:

Ich darf der Liebe Bräuche nicht erproben,
Weil mein Beruf geheiligt ist von droben,
Wenn ich erst alle Feinde dir verjagt,
Dann werde die Belohnung zugesagt.*)

Und ihr Vergehen ist bei Shakespeare, daß sie diesen Zeitpunkt nicht abwartet, noch auch sich mit Einem Liebhaber begnügt.

Der erste Act zeigt uns die bedrängte Lage des Reichs und die Schwäche des rechtmäßigen Herrschers; die Abgesandten der Stadt Orleans erflehen seine Hülfe, denn die Stadt soll nach altem Brauch sich dem Feind ergeben, falls nicht bis zum zwölften Tage

*) Deutlicher im Original: Then will I think upon a recompense.

ein Heer zu ihrem Schutz eintrifft. Der König bekennt seine Ohnmacht, es fehlt an Geld, an Truppen; da erscheint die Geliebte des Fürsten, Agnes Sorel, bietet das Ihrige dar, und ermahnt zu mutigem Auftreten. Karl erwähnt einer Weissagung, die ihm von einer Nonne gegeben worden, er werde durch ein Weib gerettet werden, und bezieht dies auf seine Agnes, während der Zuschauer bereits im Besitz einer anderen Deutung ist. Man hofft noch den Herzog von Burgund abwendig zu machen von seinem Bündniß mit den Engländern, aber La Hire bringt die Botschaft, welche diese Hoffnung als eitel erscheinen läßt. Der Herzog fordert vor allen Dingen die Auslieferung des Ritters Du Chatel, der seinen Vater getödtet, eine Schmachbedingung, die nicht zugestanden werden kann.*) Ja noch mehr, die Mutter wüthet gegen den Sohn: die Königin Isabeau hat zu St. Denis den englischen Knaben auf den Thron des heiligen Ludwig gesetzt und die wankelmütigen Pariser haben ihr zugejauchzt. Karl verzagt, da der Himmel sich von ihm abkehrt, er will über die Loire zurückweichen, die Hälfte seines Reiches preisgeben; ja er spricht aus, des Schicksals Schluß wolle den Untergang seines Geschlechtes und schon ist er bereit, so sehr seine Feldherrn und Agnes Sorel ihn zu ermutigen suchen, der Herrschaft zu entsagen. Der tapfere Dunois ruft ihm die bedeutenden Worte zu:

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre —

Aber er hat nur wieder die Antwort:

Erwartet keinen anderen Bescheid.
Gott schütz' euch. Ich kann nicht mehr.

---

*) Hier geben die cottaischen Ausgaben fehlerhaft:
Karl. Und weigern wir uns dieser Schmachbedingung?
Der Sinn verlangt mit Nothwendigkeit:
Und, weigern wir uns dieser Schmachbedingung —
So auch richtig in H. Kurz kritischer Ausgabe, ohne ein Wort darüber.

Das Einzige was den sinkenden König in unserer Achtung hält, ist in der nächsten Scene, daß er das Anerbieten Du Chatels ihn auszuliefern, standstaft verweigert. Aber der Befehl zum Rückzug wird, unter den Thränen der Agnes, gegeben; da, als die Noth den allerhöchsten Gipfel erreicht, erscheint Rettung, La Hire meldet Sieg, Sieg unter Anführung der Jungfrau. Der König will an keine Wunder glauben, aber das Glockengeläute übertönt seine Zweifel und die Gottgesandte erscheint selbst.

Sie soll geprüft werden, dadurch, daß Dunois den Sitz des Königs einnimmt. Schiller folgte auch hier der schönen Intention Shakespeares, der in gleicher Weise die Jungfrau einführt (s. o.) und er that daran wohl, denn diese Einführung war durch nichts zu überbieten. Wenn aber Shakespeare im Folgenden die Jungfrau eine zweite Probe bestehen läßt, indem Karl ihr den Kampf anbietet, mit ihr ficht, und ihre Ueberlegenheit erfährt, welche jene auf die Mutter Gottes zurückführt, so that Schiller wiederum das Rechte, wenn er davon keinen Gebrauch machte; er hat ihn an einer anderen Stelle gemacht, wirksamer und richtiger. Aber auch Schiller hat hier noch ein zweites, und dessen bedurfte es allerdings: Beides in der Ausführung höchst vortrefflich, weit über Shakespeare hinaus, dem es freilich auch bei seiner Auffassung mit der Sache nicht so heiliger Ernst sein kann. Johanna redet Dunois an mit den gewichtigen Worten:

Bastard von Orleans! du willst Gott versuchen,
Steh auf von diesem Platz, der dir nicht ziemt!
An diesen größeren bin ich gesendet.

Und als der König sie darauf fragt, woher sie ihn kenne, den sie zum ersten Mal erblicke, antwortet sie:

Ich sah dich, wo dich Niemand sah als Gott.

Zur vollen Bekräftigung ihrer hohen Sendung nennt sie ihm darauf den Inhalt seiner drei Gebete in verganger Nacht, ein Zeugniß, das freilich nicht unwiderstehlicher sein konnte. Sie er-

klärt sodann ihre Berufung zur Rettung Frankreichs. Die heilige Jungfrau ist ihr erschienen (auch dies bei Shakespeare) und hat zu ihr die Worte gesprochen, welche den Cardinalpunkt des Stückes enthalten:

Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
Wenn sie der irdschen Liebe widersteht.
Sieh mich an — u. s. w.

Die heilige Jungfrau, als Schäferin gekleidet, aber Schwert und Fahne tragend, erschien ihr, die noch zögerte, in drei Nächten nach einander, rief sie zuletzt zürnend zum Gehorsam auf, und schwang sich dann, in voller Glorie sich zeigend, zum Himmel auf. Hier zweifelt auch der Erzbischof nicht länger und Dunois verlangt, der König solle sie an die Spitze des Heeres stellen. Schon ordnet dieser ihr das Heer und dessen Fürsten unter und will sie mit dem Schwert gürten, das ihm soeben der Kronfeldherr zurückgesendet, sie aber, wie dies auch Shakespeare hat, verlangt daß nach Sanct Catharinas Kirchhof gesendet werde, wo ein Schwert, an drei goldenen Lilien kenntlich, sich unter altem Eisen finden werde, sie verlangt endlich den Segen des Erzbischofs, der ihr aber erwiedert:

Du bist gekommen Segen auszutheilen,
Nicht zu empfangen. Geh mit Gottes Kraft!
Wir aber sind Unwürdige und Sünder.

Das alles sind Züge, welche hinlänglich die Wunderwirkung vorbereiten, wie sie denn sehr entschieden den feierlichen Ton anschlagen, der das Ganze beherrschen soll. Der Act schließt mit der Botschaft des übermütigen Feindes, die, an Stelle Karls, jetzt sogleich Johanna beantwortet, im vollen Gefühl der ihr zuerkannten Würde.

Im zweiten Act ist die Wunderwirkung bereits erfolgt, Orleans ist entsetzt, die Engländer sind geschlagen, ihr Bundesgenoß,

der Herzog von Burgund ist im Begriff sich von ihnen zu trennen. Die Königin Isabeau, welche außer dieser Scene nur noch im fünften Act vorkommt, weiß den Spalt noch zu heilen, sie selbst aber entwickelt sich in ihrem wilden unweiblichen Charakter, als höchst wirksames Gegenbild gegen die Jungfrau. Daß sie gleich wie diese sich auch „statt einer Jungfrau" an die Spitze des Heeres stellen will, verfehlt, dreist an das Komische streifend, seinen Eindruck nicht, wahrhaft genial aber ist der kühne Zug, mit dem der Dichter sie scheiden läßt: „auf Lionel zeigend"

Gebt mir diesen da,
Der mir gefällt, zur Kurzweil und Gesellschaft,
Und dann macht was ihr wollt —

zumal da hiemit auf die fernere Entwickelung des Stückes hinausgedeutet wird. In gleicher Bezüglichkeit äußert in der folgenden Scene dieser Lionel von der ihm noch unbekannten Jungfrau:

Und mir, mein Feldherr, überlasset
Das leichte Kampfspiel, wo kein Blut soll fließen,
Denn lebend denk' ich das Gespenst zu fangen.
Und vor des Bastards Augen, ihres Buhlen,
Trag' ich auf diesen Armen sie herüber,
Zur Lust des Heers, in das britann'sche Lager.

Daß der Bastard ihr Buhle genannt wird, wahrscheinlich doch auch nach Shakespeare, bleibt hier zwar ohne Erklärung, wird jedoch bald verständlich als nahe liegende Verbreitung im englischen Heer.

Während dieser Scene, so muß man annehmen, obwohl es nicht bezeichnet wird, ist es Nacht geworden, denn ohne daß die Scene verändert wird, die zu Anfang des Actes „von Felsen begränzt" heißt, erscheint Johanna in kriegerischer Rüstung mit der Fahne, an der Spitze des Heers und seiner Führer — mit den Worten:

Erstiegen ist der Wall, wir sind im Lager!
Jetzt werft die Hülle der verschwiegnen Nacht
Von euch. —

Und darauf:

Jetzt Fackeln her, werft Feuer in die Zelte. —

Als dann La Hire der Jungfrau räth', nur im Kampf die Fahne vorzutragen, nicht aber das Schwert zu ergreifen, da erwidert sie mit Nachdruck:

Wer darf mir Halt gebieten? Wer dem Geist
Vorschreiben, der mich führt? Der Pfeil muß fliegen,
Wohin die Hand ihn seines Schützen treibt.
Wo die Gefahr ist, muß Johanna sein;
Nicht heut, nicht hier ist mir bestimmt zu fallen;
Die Krone muß ich sehn auf meines Königs Haupt.
Dies Leben wird kein Gegner mir entreißen,
Bis ich vollendet, was mir Gott geheißen.

Worte, in welchen zuerst die Schicksalsbestimmung hervortritt, die sich im Weiteren noch verstärken wird und für das Ganze wohl zu beachten ist.

Wir werden nun, nach Shakespearescher Art, mitten in die Schlacht geführt, die Engländer fliehen und die Jungfrau tritt dem feigen Montgomery entgegen. Die Scene kann Anstoß finden und hat ihn gefunden, sie ist aber wesentlich in Schillers Composition. Nicht nur, daß er hier die von Shakespeare zur Unzeit verwendete Uebermacht der Gottgesendeten im Kampf zeigen wollte, der Dichter will hier, so nahe dem Umschlag, uns nochmals die beiden Bedingungen in Erinnerung bringen, an welche Johannas Wunderkraft geknüpft ist, das mitleidlose Heldenthum und das der Liebe verschlossene Herz; denn als Montgomery durch die Erwähnung seiner Braut ihr Mitleid zu gewinnen hofft, da entgegnet sie ihm mit besonderer Bedeutung:

Du rufest lauter irdisch fremde Götter an,
Die mir nicht heilig noch verehrlich sind. Ich weiß
Nichts von der Liebe Bündniß, das du mir beschwörst,
Und nimmer kennen werd' ich ihren eiteln Dienst.
Vertheidige dein Leben, denn dir ruft der Tod.

Im Fernern spricht Johanna noch weiter über ihren Beruf, dem sie blind folgen müsse:

Doch weggerissen von der heimatlichen Flur,
Von Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust,
Muß ich, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten — euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten, und sein Opfer sein zuletzt!
Denn nicht den Tag der frohen Heimkehr werd' ich sehn.
Noch Vielen von den Euren werd' ich tödtlich sein,
Noch viele Wittwen machen, aber endlich werd'
Ich selbst umkommen und erfüllen mein Geschick.
Erfülle Du auch deines.

So kämpft sie denn mit dem Britten und tödtet ihn. Sie wendet sich darauf an die Heilige, die ihrem schwachen Arm solche Kraft verliehen, giebt aber dabei nur noch mehr als in Obigem die Andeutung, daß Mitleid ihr näher liege und sie vor dem Schwert erbebe. Der Dichter will uns offenbar auf den Zwiespalt ihres Wesens hinführen und vorbereiten auf den inneren Kampf, dem sie sogleich erliegen wird.

Der zehnte Auftritt stellt Johanna dem Herzog von Burgund gegenüber; wie soeben ihr Schwert, siegt jetzt ihre Beredsamkeit; auch dies findet sein Vorbild bei Shakespeare, Act IV., Scene 3.

Nicht minder im dritten Act, wo Dunois und La Hire ihre Liebe zur Jungfrau zu erkennen geben und Ansprüche auf ihren Besitz erheben: auch wieder eine Folie für das Folgende. Sie einigen sich, der König solle entscheiden. Er naht, aber die Handlung

nimmt eine andere Wendung, es wird die Meldung von der Unterwerfung des Herzogs von Burgund gebracht und darauf erscheint dieser selbst in der Absicht sich mit dem König zu versöhnen. Johanna tritt hinzu, um den Herzog auch mit Duchatel zu versöhnen und ihm darauf das Schicksal seiner Nachkommen zu weissagen. Schiller läßt die Jungfrau nicht nur als gottgesandte Retterin, sondern zugleich als Prophetin erscheinen, letzteres nicht ohne Bedenken und nicht gefordert von seinem Grundgedanken.*) Der Dichter sah auch ein, daß in dieser Bahn nicht weiter zu gehen sei, denn als im Ferneren Agnes Sorel auch für sich ein Orakel fordert, antwortet Johanna bestimmt ablehnend:

Mir zeigt der Geist nur große Weltgeschicke;
Dein Schicksal ruht in deiner eignen Brust.

Jetzt nähert sich ihr Dunois mit seiner Neigung und der König, um dies Bündniß zu begünstigen, ertheilt ihr den Adelstand, worauf beide Bewerber in aller Förmlichkeit ihre Werbung anbringen. Johanna selbst soll entscheiden, sich der Agnes als Freundin vertrauen. Sie aber weist nur auf ihren Beruf hin, den König zu krönen und schließt in längerer Rede mit den Worten:

Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren.
Kein solches Wort mehr, sag' ich euch, wenn ihr
Den Geist in mir nicht zürnend wollt' entrüsten!

---

*) Dies wohl eben ist es, was Gervinus (s. w. u.) auf seine „Halb-Somnambule" geführt haben mag. Indessen ist Schiller auch hier von Shakespeare geleitet, denn die Pucelle sagt (Act. V. Scene 3):

Und ihr, die ihr mich warnt, erlesne Geister,
Und Zeichen mir von künftgen Dingen gebt.

Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung.

So stark diese Worte auf die bevorstehende Wendung hinzielen, und diese in ihrem stärksten Contrast hervorheben sollen, so hat sich der Dichter doch damit nicht begnügt. Wir bekommen wieder Kampf, dabei den Tod des englischen Feldherrn, dann aber tritt ein geheimnißvoller schwarzer Ritter auf, der sie an die Untreue des Glücks mahnt und warnt, nicht nach Rheims zu gehen. Sie will einen Streich auf ihn führen, er aber „berührt sie mit der Hand, sie bleibt unbeweglich stehen," und spricht: Tödte was sterblich ist! Worauf Nacht, Blitz, Donnerschlag, und der Ritter versinkt. Johanna nimmt die Erscheinung als ein trüglich Bild der Hölle, das sie auf ihrer Bahn aufhalten wolle. Wir enthalten uns noch des Urtheils und bemerken nur, daß auch diese Wendung ein Entsprechendes bei Shakespeare findet, in der Erscheinung der warnenden Geister (Act V. Scene 3), die dort freilich von der Pucelle zu Hülfe gerufen werden, aber sich von ihr abkehren.

Die zehnte Scene bringt uns nun den großen Wendepunkt, auf den der Dichter schon lange hingearbeitet hat. Lionel, den die Königin Isabeau sich zur Kurzweil erbat, derselbe, welcher die Jungfrau auf dem Arm ins Brittenlager zu tragen versprach, er tritt ihr nun gegenüber, und sie, die irdischer Liebe fern zu bleiben hat, deren Wunderkraft an diese Bedingung gebunden ist, die eben noch von dem Ange eines Mannes beleidigt war, die in der Schlacht keine Schonung kennt und kennen darf, die auch auf diesen Gegner den Todesstreich zu führen im Begriff ist:

Erleide, was Du suchtest,
Die heil'ge Jungfrau opfert Dich durch mich! —

sie erblickt sein Antlitz: „sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken." Darauf deutet sie an, er solle fliehen; er verschmäht ihre Schonung. So=

dann Johanna: Tödte mich — und fliehe! Dies und die ganze Scene ist von außerordentlicher Schönheit. Auch Lionel ist getroffen von derselben Gewalt, er entreißt ihr das Schwert als Pfand und scheidet mit den Worten: Ich seh' dich wieder. Der Zuschauer aber begreift, daß jetzt die Wunderkraft von ihr gewichen sei.

Zu Anfang des vierten Actes erscheint Johanna, um in einem Monolog sich ihrer Lage bewußt zu werden und dem Zuschauer jeden Zweifel zu nehmen. Sie erschrickt vor dem Glanz des Festes, das sich bereitet, sie gesteht sich, daß es nicht Mitleid war, was ihr des Feindes zu schonen gebot:

Warum mußt' ich ihm in die Augen sehen,
Die Züge schaun des edlen Angesichts!
Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an —

Dann:

Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm sie hin!

Um noch weiter die veränderte Lage auszubeuten, bringt der Dichter Johanna mit Agnes Sorel zusammen, sie ist letzterer unbegreiflich und sagt ihr zum Schluß:

Du bist die Heilige, du bist die Reine!
Sähst du mein Innerstes, du stießest schaudernd
Die Feindin von dir, die Verrätherin!

Es folgt die Krönungsfeierlichkeit, Johanna soll, die Fahne tragend, den Zug eröffnen; sie ist nur mit heftigem Widerstreben dahin zu bringen. Hier nun läßt der Dichter die Geschwister Johannas erscheinen, ihren früheren Liebhaber und nicht minder ihren Vater.

Dann der Festzug, der mit all seiner Pracht einen nicht unerheblichen Raum einnimmt, und gerade durch diejenige Ironie wirkt, welche Franz Horn (s. w. u.) vermißte, denn eben der Glanz ist es, welcher jetzt die Jungfrau schreckt:

Ich kann nicht bleiben. Geister jagen mich,
Wie Donner schallen mir der Orgeltöne,
Des Doms Gewölbe stürzen auf mich ein —

Noch höher steigert sich der Effect im Folgenden und wir bekommen wieder ein Stück von Schillerscher Grausamkeit. Der eigene Vater tritt als ihr Kläger auf, dies die Umkehrung dessen, wie Shakespeare an entsprechender Stelle ihn einführt, wo er nämlich von der Tochter verleugnet wird. Johanna soll sich vertheidigen, sie wird von denen, welche sie gerechtfertigt zu sehen wünschen, dringend aufgefordert zu reden, aber sie schweigt, sie schweigt auf wiederholtes Andringen und — der Donner des Himmels antwortet statt ihrer, verwirft sie. Kein Wunder, daß sie nun auch von den Menschen verworfen wird. Der Erzbischof fragt sie zum letzten Mal und statt ihrer antworten wiederholte Donnerschläge — eben der Donner, den wir auch bei Shakespeare finden, aber freilich in anderem Sinn. Der König ist wenigstens so gnädig, ihr offnen Weg der Flucht zu gestatten.

Im fünften Aufzug finden wir sie fliehend, mit Raimond, ihrem ehemaligen Bewerber, wieder im Unwetter, bei Donner und Blitz. Sie sucht Unterkommen bei Köhlern, der Köhlerbub erkennt sie als die Hexe von Orleans. Johanna hebt hier, wie auch schon zuvor, je mehr und mehr ihr Schicksal hervor. Sie fordert Raimond auf, sie, die Fluchbeladene, zu verlassen:

Ich bin nicht unbegleitet,
Du hast den Donner über mir gehört,
Mein Schicksal führt mich.

Und jetzt läßt Schiller sie in die Hände der Engländer und sogar

der wilden Isabeau fallen. Johanna nennt sich verbannt und ergiebt sich der Feindin:

Frage nicht! Ich bin
In deiner Macht, bestimme mein Geschick.

Dann aber wendet sie sich an die Heilige mit den Worten:

Furchtbare Heil'ge, deine Hand ist schwer!
Hast du mich ganz aus deiner Huld verstoßen?

Zwei kurze Scenen führen uns darauf ins französische Lager. Man fürchtet Unrecht gethan zu haben, der König klagt sich an, und dem Erzbischof ist wenigstens die Sache unklar:

Eins von den beiden haben wir verschuldet:
Wir haben uns mit höll'schen Zauberwaffen
Vertheidigt, oder eine Heilige verbannt.

Raimond meldet darauf, daß die Jungfrau in den Händen der Engländer sei, Dunois spornt zum Kampf, um sie zu erretten. Der neunte Auftritt zeigt dann Johanna in der Gefangenschaft, in dem Wartthurm, außen Kampf. Isabeau und Lionel sind bei ihr. Letzterer fordert sie auf, die seine zu werden, er wolle sie schützen, er, ihr letzter und einziger Freund. Sie aber nennt ihn ihren verhaßten Feind. Es wird berichtet über die Schlacht, welche sich von dem Wartthurm übersehen läßt; als sie zum Unheil Frankreichs sich zu wenden droht, thut Johanna ihr inbrünstiges Gebet, erhält ihre Kraft wieder, sprengt die Fesseln und eilt in die Schlacht. Die Scene verwandelt sich in das Schlachtfeld, der König lebt und ist gerettet, Johanna hat ihn gerettet, aber sie ist tödlich verwundet. Sie richtet sich noch einmal auf, um zu sprechen:

Nein, ich bin keine Zauberin! gewiß
Ich bin's nicht.

Man giebt ihr die Fahne, sämmtliche Fahnen werden auf sie herabgesenkt und sie stirbt als Verklärte.

Es bedurfte einer so ausführlichen Zergliederung, um zu einem begründeten Urtheil zu gelangen.

So viel einerseits gewonnen war dadurch, daß hier die Jungfrau nicht mehr eine Nebenfigur ist, sondern im Schwerpunkt des Stückes steht und in den Vordergrund tritt, so führt dies doch sogleich auch wieder einen schwerwiegenden Nachtheil mit sich: das Wunderbare, wenn es seine poetische Wirkung machen soll, muß immer in einer respectvollen Entfernung gehalten werden, es verträgt die volle Tagesbeleuchtung und die nahe Gegenwart nicht. Wiederum ist in einem tiefsittlichen und tiefpoetischen Gefühl zu aller Zeit und bei allen Culturvölkern die unbefleckte Jungfräulichkeit in Zusammenhang mit dem Heiligen und Wunderbaren gebracht worden, und wenn Schiller dies sehr wohl zu verwerthen, und in nahe Verbindung mit der Himmelskönigin zu bringen gewußt hat, so war, zumal wenn diese redend eingeführt wird, von Seiten des Religiösen ebenso wie des Poetischen die zarteste Handhabung erforderlich. Auch die Verbindung des jungfräulichen Charakters mit dem kriegerischen war keine leichte Aufgabe; hier lag ein innerer Conflict am nächsten und der Dichter benutzte ihn als Uebergang zu dem größeren, der den Inhalt der Tragödie macht.

Das Stück selbst legt Zeugniß ab, daß die Intention des Dichters eine schwierige, eine gewagte war; aber er hat das Schiff durch die Klippen hindurch geführt, wenigstens ist ihm gelungen, eine gewisse Illusion über das Ganze zu verbreiten. Verlangen wir von ihm auch nicht diejenige Gläubigkeit, wie sie hier etwa ein frommer Anhänger des älteren Bekenntnisses haben würde, so finden wir doch an Stelle dessen eine poetische, und zwar eine solche, die kräftig nach außen wirkt; Lessing aber hat sehr richtig gesagt, es sei nicht erforderlich, daß der Dichter, der Geister einführt, selbst den steifen Geisterglauben habe, wenn er nur im Stande sei, im Augenblick ihn in dem Zuschauer zu wecken. Daß

nun Schiller mit Würde, mit Erhabenheit und Begeisterung seine Gottgesandte einführe, ist unbestritten und der Erfolg, namentlich zu seiner Zeit, bürgt dafür. Aber je mehr die Jungfrau zum erwählten Werkzeug des Himmels erhoben wird, um so unbegreiflicher doch wieder ihr Abfall. Nur mit großer Kunst und mit vielem Aufwande hat Schiller diesen Weg einschlagen können und alle von ihm aufgewendeten Mittel erreichen doch nur für den Augenblick ihren Zweck, wollen aber einer eingehenderen Betrachtung nicht Stand halten.

Man kann streiten, ob die Motive, welche der Dichter ins Spiel setzt, an sich unvereinbar seien, die Madonna mit der Minerva, oder ob nur dem Dichter diese Vereinigung nicht in überzeugungsvoller Weise geglückt. In der That, man fühlt etwas von einer Fiction, von einem künstlichen Aufbau. La Hire hat Recht, wenn er der Jungfrau räth, nur die Fahne zu tragen, nicht aber das Schwert zu führen, und Schiller hat wohl zu viel gethan, wenn er sie fechten und tödten läßt.*) Es entsteht wieder die Frage, ob er ohne Shakespeares Vorgang auf dies Motiv würde gekommen sein, aber er ergriff es um des Effectes willen. Dieselbe Jungfrau, welche soeben den flehenden Montgomery hartherzig und schonungslos tödten konnte, die in gleichem Sinne auch dem Lionel entgegentritt, sie soll plötzlich und in jähem Abfall, ihrer heiligen Sendung den Rücken kehrend, nicht nur Mitleid empfinden, sondern von Liebe ergriffen werden, von Liebe zu dem Feind ihres Vaterlandes. Auf diesen Contrast aber war es abgesehen, und das ist Schiller. Ein Blick, ein Stral genügt, sie aus ihrer Bahn zu werfen, sie selbst ist dabei leidend. Dem Himmel und der Himmelskönigin stellt sich eine Macht entgegen und diese ist stärker. Es ist nicht die Hölle, es ist ein tiefes menschliches Gefühl, das hier unerwartet mit souveräner Gewalt auftritt. Daneben der geheimnißvolle schwarze Ritter und dann

*) Also derselbe Fehler wie in Goethes Dorothea.

doch wieder in wiederholten Andeutungen das Schicksal. So behält denn das Stück, das hier schon einen Uebergang zur Braut von Messina macht, in seinem Innersten eine große Unklarheit, und der Dichter citirt diese hohen Potenzen doch nur, um sein Stück zu fördern und ihm Scenen zu ergeben — auf Kosten des inneren Lebens, so wie einer tieferen Fassung des Verhältnisses von Mensch und Gott. Es wäre noch möglich gewesen, den Fehl der Johanna mehr in ihr Bewußtsein zu legen, so daß sie von hier aus ihre Kraft verloren hätte, gewiß ein schönes Motiv, allein dies tritt bei Schiller nur zum kleinsten Theil hervor, denn der Himmel eben mit starker und wiederholter Donnerstimme verwirft sie. Es ist nun aber ein Unterschied, ob, wie bei Shakespeare, die Hölle donnert, oder der christliche Himmel; war es an sich verwegen, diesen so ausdrücklich sprechen zu lassen, so kann, wenn er gesprochen hat, die Wendung nicht so leicht eintreten.

Wir müssen es offen aussprechen, was überhaupt zum Verständniß Schillers nicht ungesagt bleiben darf, der Dichter hat hier mehr als anderswo nicht von innen nach außen, sondern von außen nach innen gearbeitet. Lenz forderte von dem dramatischen Dichter, er solle die Handlungen, er solle die ganze Verwicklung aus dem Innern der Charaktere herleiten, nicht aber von der Verwickelung ausgehen und danach die Charaktere bestimmen. Hierin liegt viel und der bedeutende Dichter wird wohl stets, selbst ohne Bewußtsein, die Sache an beiden Enden anfassen, um so besser, je mehr er von innen heraus gestaltet und hier aus dem Vollen schöpft. Schiller nun hat noch immer zunächst den dramatischen Effect und das Theatralische im Auge und dies, so wie seine ganze reflectirende Natur, läßt ihn einen anderen und entgegengesetzten Weg gehen. Auf diesem Wege war freilich das Höchste der Kunst nicht zu erreichen, aber immer noch ein Hohes, und vielleicht geschah dies nie mehr als eben in unserem Stück.

Aber auch selbst in dramatischer Rücksicht waren Mängel unvermeidlich. Sie zeigen sich darin, daß dem Stück die gleichmäßige

Steigerung fehlt, besonders in seiner Mitte stellt sich ein Ermatten ein, weil hier der Dichter alle Hebel und Maschinen ins Werk setzt, um die Katastrophe einzuleiten und möglich zu machen, er ist zu weitläuftigen Motivirungen, Vorbereitungen, Entschuldigungen genöthigt. Sodann ist dem Drama schädlich, daß kein äußerer Conflict zur lebendigen dramatischen Darstellung gelangt, sondern daß es sich um einen inneren handelt, im innersten Herzen der Heldin, und damit steht im Zusammenhang, daß es in hohem Grade an einer Mehrheit von Charakteren gebricht, an denen Antheil zu nehmen wäre. Es ist immer nur die einzige Jungfrau, die unser Interesse besitzt, alles Andere ist nur Umgebung, dient nur ihr Schicksal zu zeigen, oder das Historische äußerlich abzuwickeln und hier ist der opernartige Pomp, der ohnedies zum Wunderbaren und Romantischen paßt, ein unerläßliches Mittel, eine gewisse Leerheit auszufüllen. So hat denn das Stück auch nichts Treibendes, folgerecht nach einem Endziel Hindrängendes, wie dies z. B. in Maria Stuart der Fall ist, der Dichter muß vielmehr alle Kunst aufwenden, um das Drama in Gang zu erhalten und zu stützen.

Schon berührt wurde, es zeige sich Einfluß der griechischen Tragiker, ich glaube aber noch besondere Spuren zu entdecken, daß Schiller um diese Zeit sich mit gewissen Feinheiten und Kunstgriffen der Sophokleischen Composition bekannt gemacht habe, namentlich in der Art, wie er ironische Umkehrungen anlegt, übrigens auch ein Punct, der ihn hie und da ins Weite geführt hat.

Endlich ist zu erwähnen, daß kein anderes Werk Schillers in gleicher Weise reich ist an sententiosen Aussprüchen, wie denn auch eben aus diesem Stück die meisten spruchartigen Verse in den Mund des Volkes übergegangen sind. Dies nun scheint einerseits mit dem griechischen Muster, dann aber auch wieder damit Zusammenhang zu haben, daß dem Mangel an hinreichendem dramatischen Conflict aufzuhelfen war. Ebendaher die oft über-

wuchernde Declamation, die jedoch nur eben ein Surrogat ist für die ergreifende Wahrheit innerlichen Lebens.

Bei alledem bleibt das Werk in seiner Conception kühn und groß, es ist merkwürdig und bedeutend in dem poetischen Aufschwung, dem romantischen Colorit, der Höhe der Fassung des Gegenstandes, so daß wir noch heute sagen können, was Schillers Freund Körner damals so schön aussprach: „Der Stoff ist nun von seinen Schlacken gesäubert und von der Phantasie in eine Glorie gestellt.“ Unleugbar ist denn auch die Wirkung dieses romantischen Elementes auf die nachfolgende Zeit gewesen, wiewohl diejenigen, die hier am meisten ihr Knie beugen müßten, es mit Undank verkennen wollen.

Wenn aber Schillers Jungfrau mehr als irgend eines der früheren Dramen bei ihrem Erscheinen eine zündende Wirkung ausübte, so daß der Dichter ganz besonders diesem Stück seine unvergleichliche Popularität verdankt, so beruht diese nicht bloß auf der Neuheit des angeschlagenen Tones und erschlossenen Gebietes, sondern es wirkten zugleich auch Motive ganz anderer Art mit. Es verbindet sich in dem Stück auf eine einfache Weise mit dem religiösen und romantischen Element zugleich die Begeisterung für ein angestammtes Königthum, ein poetisch verklärter Royalismus, der nach den Umwälzungen und Unthaten der Revolution ganz besonders ansprechend war; dann aber ist das Stück auch voll Aeußerungen und Anspielungen, welche weit weniger Frankreich als des Dichters eigenem Vaterlande gelten, so das Hervorheben der nothwendigen Einheit des um eine stralende Krone gesammelten Volkes und das mächtige Wort: Nichtswürdig ist die Nation u. s. w. — ein Wort, das nach mehr als einem halben Jahrhundert seine Kraft bewährt hat und sie noch ferner bewähren wird.

Der Dichter war durch frühen Tod verhindert, seinen Theaterstücken durch spätere Handanlegung eine höhere Vollendung zu geben; man könnte dies besonders in Beziehung auf die Jungfrau

beklagen (s. w. u.) und es entsteht die nicht ganz müßige Frage, ob nicht der Tragödie durch straffere Anziehung der Fäden, durch feineren und etwas veränderten Umriß wesentlich hätte geholfen werden können. Nicht leugnen mag ich, daß ich vor allem gern den verurtheilenden Donner des Himmels entfernt wissen möchte, aber ich muß dann wieder einräumen, daß das Werk eine gewisse innere Einheit hat, welche sehr sprechend und kennzeichnend ist für den Standpunkt Schillers und seiner Kunst. Das Ganze hat etwas, das ich nicht anders als das Opernartige*) zu nennen weiß, es herrscht darin, wohlzusammenstimmend, hohes Pathos und theatralischer Pomp, eine weit entfaltete glänzende Declamation und ein Aufwand des Wunderbaren,**) aber dies tritt heran und greift ein nach Art des deus ex machina; nach dem inneren Zusammenhange, nach der Wahrheit des Gemüts- und Seelenlebens, nach einem Organismus des Kunstwerkes darf nicht zu sehr gefragt werden. Die Wirkung ist stark und imposant, aber weder tief, noch auf die Dauer. Das ist die Leistung und das ihre Schranke.

Wir kehren auf den Punct zurück, von dem wir ausgingen, Schillers Verhältniß zu Shakespeare. Die von diesem gegebene Anregung, ja der Ausgang von ihm, ist nicht zu bestreiten; in den Worten, mit denen er seine Pucelle einführt, lag das Stück gegeben, nicht fertiger konnte es der idealen Auffassung, die tief in der Natur des deutschen Dichters liegt, geboten werden, hier war ihm der Sieg leicht gemacht, und wir haben alle Ursache, uns dieser siegenden Hoheit und Idealität zu freuen und zu rühmen; allein der Kampf war ein harter und auch der Sieger hat das Gleichgewicht nicht erhalten können. Er ist nur zu sehr von Shakespeare bestimmt worden und ihm zu weit gefolgt, indem er in seine entgegengesetzte Auffassung und Anlage hinüber nahm,

---

*) Also eben das, was Schiller am Schluß von Goethes Egmont tadelt, weil es da vereinzelt auftritt.

**) Wenn Goethe besonders das „Ensemble" lobt (s. o.), so scheint er eben dies gemeint zu haben.

was dort seinen natürlichen Zusammenhang hat und sich ohne Gefahr nicht in eine andere übertragen ließ. So fließen denn eben so wohl die großen Tugenden als auch die Mängel des Schillerschen Stückes aus dieser Quelle, und das ist, meines Wissens, bisher nicht ins Licht gestellt worden. Schlegel sagt nur, Schiller habe im Charakter des Talbot und manchen anderen Theilen nicht glücklich mit Shakespeare gewetteifert.

Noch stolzer aber steht der deutsche, der protestantische Dichter den Franzosen gegenüber, denen die ideale, wahrhaft romantische Auffassung gefehlt hat, um dem ihnen angehörigen Stoff gerecht zu werden. Von der Poesie, die in Schillers Stück, was auch sonst einzuwenden sei, so hell und mächtig hervorleuchtet, wird nicht nur Voltaire geschlagen, der nirgend faunischer und cynischer ist als in seiner Pucelle, sondern auch die verschiedenen ernsteren Darstellungen, vor und nach der Jungfrau, ja in gewissem Sinn das gesammte französische Theater.

Es ist noch einiges Aeußerliche nachzubringen und mehr im Zusammenhange ein Blick auf die Kritik zu werfen, welche das Stück erfahren, zum Theil erlitten hat.

Schiller begann die Jungfrau von Orleans Anfang März 1800 und beendigte sie Mitte April 1801. Während dieser Arbeitszeit hören wir ihn häufig gegen Goethe über die große Unwegsamkeit seines Unternehmens klagen. Brief 752 meldet, daß er „mit dem Schema der Tragödie noch immer nicht in Ordnung sei und noch große Schwierigkeiten hinwegzuräumen habe;" Brief 755: „Es ist an dem Plane dieser Tragödie noch gewaltig viel zu thun." Brief 764: „Dieser Stoff ist keiner von den leichten und liegt mir nicht nahe." Brief 778, vom November 1800: „Ich war in diesen Tagen ziemlich bei meiner Arbeit und habe die Scenen mit den Trimetern beendigt." Brief 784: „Auch bin ich über einige schwere Partieen, die ich hinter mir gelassen hatte, nun glücklich hinweg."

Brief 786, vom 24. December: „Ich habe seit Ihrer Abwesenheit meine Tragödie auch um einige bedeutende Schritte vorwärts gebracht, doch liegt immer noch viel vor mir. Mit dem, was jetzt in Ordnung gebracht ist, bin ich sehr zufrieden, und ich hoffe, es soll Ihren Beifall haben. Das Historische ist überwunden, und doch, so viel ich urtheilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt, die Motive sind alle poetisch und größtentheils von der naiven Gattung." Brief 793, Mitte Februar 1801: „Drei Acte sind in Ordnung geschrieben." Unter dem 11. März wünscht Goethe den Plan kennen zu lernen (794) und Schiller äußert am 16. März (Brief 803) die Hoffnung, bis Ostern „die rohe Anlage des ganzen Stücks vollends hinzuwerfen." Brief 806, Jena am 20. März: „Indessen rückt doch die Arbeit immer fort, obgleich nicht mit schnellen Schritten." Brief 807: „Mit der Arbeit geht es ganz ordentlich, der vorletzte Act, den ich hier angefangen, und fertig mitzubringen hoffe, ist die Ausbeute meines Hierseins." Brief 811: „Ich werde heute mit meinem Stücke fertig."

Der Aufführung stellten sich in Weimar Schwierigkeiten entgegen, die mit der Person des Herzogs in Verbindung gebracht werden. So betrat denn das Werk am 17. September 1801 zu Leipzig zuerst die Bühne. Aber sehr bald wurde es von allen größeren Theatern begierig ergriffen und die Jungfrau wurde und blieb eine Hauptrolle der Schauspielerinnen des heroischen Faches.*)

Bei Schillers Lebzeiten sind nur zwei Drucke erschienen, 1801, im Kalender auf 1802 und im letzteren Jahre selbst. Hier finden sich allerdings Verbesserungen, aber nur leichter Art, einigemal sind sechsfüßige Verse entfernt, was nur gründlicher hätte geschehen sollen, dagegen ist beachtenswerth, daß in der Schilderung der Gestalt der Jungfrau, Act I, Scene 9, es ursprünglich hieß: in

*) Ich kann soeben noch die Angabe hinzufügen, daß am 3. Mai 1870 auf dem königlichen Theater zu Berlin die vierhundertste Aufführung des Stückes erfolgte.

goldnen Ringen fiel das Haar, wofür wir jetzt lesen in dunklen Ringen. Jenes allerdings idealer, wie denn v. Rumohr in seinen italienischen Forschungen bemerkt, es sei nie die heilige Jungfrau, ja kaum überhaupt eine Heilige mit schwarzem Haar gemalt worden (aber doch von Murillo). Schiller wurde wohl zu seiner Aenderung theils durch den nationalen Typus, theils durch Rücksicht auf die Mehrzahl der Schauspielerinnen bestimmt.

A. W. Schlegel spricht (in den Vorlesungen über dramatische Kunst) von der Jungfrau Aehnliches aus, wie Raumer von der Maria Stuart: es habe ein weit größerer tragischer Effect erreicht werden können bei näherem Anschluß an die Wahrheit der Geschichte. „Das wahre schmachvolle Martyrerthum der verrathenen und verlassenen Heldin würde uns tiefer erschüttert haben als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet." Gerührt? Vielleicht; aber auch schwungvoll erhoben? Und wo bliebe die Gotteskraft? Schiller hat hier doch weiter gesehen; im Uebrigen — er ist eben Schiller, und die großen Tugenden des Stücks sind untrennbar von seinen Mängeln. Ich führe noch an, daß der Kritiker sehr richtig von dem Stück sagt: „die Verknüpfung ist loser."

Friedrich Schlegel in seinen Vorlesungen über alte und neue Literatur, gehalten zu Wien im Jahr 1812, gedenkt der romantischen Tragödie des großen Dichters, was seinem Standpunkt doch so nahe gelegen hätte, gar nicht, er hat nur Zeit und Raum ein paar allgemeine Bemerkungen, und zwar meistens über Schillers Stellung zur Philosophie zu machen.

Nicht besser die folgenden Literatoren. Franz Horn wußte in seinem vierbändigen Werk, „die Poesie und Beredtsamkeit der Deutschen" von dem Stück, das doch auch seiner Natur nach ihn am allermeisten angehen sollte, nichts mehr zu sagen, als daß er ihm die „Pracht" vorwarf, der „die Ironie gänzlich fehlt." Von dieser Pracht nun heißt es: „Sie gleicht starren Bergen, die auf den lebendigen Leib geworfen werden, und wenn wir es auch dem

Riesen Typhoeus gönnen, daß der Aetna auf ihn hingewälzt wurde, so nicht der zarten Schäferin.“ Und mit dieser sinnreichen kritischen Bemerkung, sollte man es für möglich halten! ist die Sache abgethan. Man erwartet Eingehenderes von Gervinus; aber er faßt das Stück summarisch mit Maria Stuart zusammen, von der es doch weit entfernt steht, und fertigt es dann in seinem so überaus mittheilsamen Buch, das Raum hat für Betrachtungen aller Art, mit ein paar Zeilen und einigem Achselzucken ab, nämlich mit den buchstäblich lautenden Worten: „die halb somnambule Heldin war freilich eine leidige Aufgabe, aber was hier Phantastisches der Person anklebte, schien gleichsam vergütet werden zu sollen durch den höchst verständigen Bau des Stückes, dessen Anlage und innere Entwickelung vielleicht schwieriger als bei irgend einem anderen Schillerschen Drama war und wohl besser als in jedem anderen gerathen ist.“ Von dem Urtheil selbst ist eben letzteres zu bezweifeln; man erkennt übrigens den Verherrlicher des Deutschkatholicismus. Ein neuerer Autor von noch lebhafterer Farbe stellt dagegen in Aussicht, Schiller von dem Vorwurf des Christlich-Kirchlichen, den man dem Stück machen könne, rein zu waschen. Eichendorff, der als Romantiker besonderen Grund hatte, bei diesem Werk zu verweilen, bequemt sich nur eben zu der Aeußerung, daß „in der Jungfrau von Orleans bereits eine gewisse abstracte Romantik mit hereinspielt.“ Und das ist Alles was sein zweibändiges Werk, das sich den Namen „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“ beilegt, über das populärste Werk des deutschesten Dichters zu sagen hat. Palleske ist der Vorwurf des kurzen Vorübergehens nicht zu machen, allein er wieder behauptet auch hier seinen panegyrischen Standpunkt, der weit entfernt ist von einem kritischen. Jacob Grimm aber in seiner Jubelrede auf Schiller urtheilt mehr nach Gesichtspunkten, welche außerhalb der Kunst liegen: „Man kann nur sagen, daß Schiller im Wallenstein, zumal im Lager, hernach im Tell, die höchsten Ziele erreichte und wahre Befriedigung zu-

wege bringt; nicht ganz gleich stehen ihnen Maria Stuart, die Jungfrau und die feindlichen Brüder, zum Theil aus Gründen, die hier unerörtet bleiben müssen." Den schroffen Gegensatz gegen diese Schätzung, so wie auch gegen das Urtheil von Gervinus finden wir in der Aeußerung Ludwig Tiecks über das Stück, der (Dramaturgische Blätter, vollst. gesammelt 1852, II, S. 149) die Jungfrau dem Wallenstein und besonders der Maria Stuart gegenüberstellt, während der letztgenannte Kritiker sie damit zusammenfaßte. Schon vom Carlos her habe Schiller je mehr und mehr sich in Sentenzen und Reflexionen ergangen, das Lyrische habe die eigentliche Darstellung überwuchert, dies erreiche seinen Höhepunkt in der Jungfrau, welche darum „ein Musterbeispiel von der Zerstörung des wahren Schauspiels" genannt wird. Hieran ist etwas Wahres in Beziehung auf die früheren Stücke, in welchen sich das lyrische Element in das dramatische mischt und vordrängt; allein gerade in der Jungfrau erhält es ein Recht und erhält hier eine harmonische Verbindung in der Anlage des Ganzen. Man darf bewundern, wie Schiller so verschiedene Tonarten, wie das Antike und Romantische, Sophokles und Calderon so habe verschmelzen können. Und wie kann Tieck an Schiller tadeln, was er bei Calderon zuläßt! Gerade das Pathos, das die romantische Schule nie hat erreichen können, war hier in hohem Grade anzuerkennen. Unter Tiecks Einfluß steht nun aber auch das Urtheil des sonst unbefangenen J. W. Schäfer;*) es lautet über Schillers Jungfrau nicht eben sehr günstig: das Werk sei reich an blendenden Farben, lyrischen Tönen, effectvoller Schilderung und viel äußerem Glanz; aber — „was das Innere der Dichtung selbst betrifft, so hat man wohl am meisten zu beklagen, daß es ihr an Charakter fehlt, daß sie nirgends auf einem festen Boden steht, und daher zuletzt das prunklose Pathos, welches der Dichter in dieser Tragödie auf die Spitze getrieben hat, ermüdet." Was dem gebildeten Sinn am

*) Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert (1859) III 223.

meisten anspreche, sei die Begeisterung eines unterdrückten Volkes für die Wiedererkämpfung der verlorenen Ehre, der Glaube in Verbindung mit der Vaterlandsliebe. Recht gut, aber was thäte das alles ohne die Poesie, welche dem Gedicht so reich zu Theil geworden!

Anders Goethe; denn er erklärt, wie Schiller an Körner meldet (Brief vom 13. Mai 1801) die Jungfrau für Schillers „bestes Werk" und ist „besonders mit dem Ensemble zufrieden." Dabei ist allerdings in Rechnung zu bringen, daß Schiller damals noch keine Braut von Messina, keinen Tell, aber doch immer einen Wallenstein und eine Maria Stuart geschrieben hatte. In der That bleibt das Urtheil sehr beachtenswerth, und wenn man auch nicht annehmen darf, daß Goethe in jeder Art befriedigt war, so ist vielmehr festzuhalten, daß er das Stück auffaßte und maß einmal nach dessen Art und zweitens nach Schillers Art, und da fand er es in sich vollgültig und einheitsvoll.

Noch ist zu beachten, wie bei seinem Entstehen und Erscheinen von dessen theatralischer Wirkung geurtheilt wurde. Hier war besonders der Herzog, sonst in solchen Dingen nicht ohne Urtheil, zweifelnd und bedenklich; er meinte, das Stück könne nicht gespielt werden. Noch auffallender aber, daß der Dichter selbst dazu äußert (Briefw. mit Goethe 805): „und darin könnte er Recht haben." Darauf Goethe im nächsten Brief: „Einer Vorstellung Ihrer Jungfrau möchte ich nicht ganz entsagen. Sie hat zwar große Schwierigkeiten, doch haben wir schon große genug überwunden." Und derselbe, Brief 849, vom 19. März 1802: „Ich freue mich zu hören, daß Sie Ihre Johanna auch für uns der theatralischen Möglichkeit annähern wollen." Und doch war das Stück mit seinem Pomp so ganz für das Theater geschaffen und hat von der Bühne herab so viel gethan Schiller zum Dichter des Volkes zu machen, wie keinen anderen.

Und hier ist noch eine Kleinigkeit hinzuzufügen, der es vielleicht nicht an Interesse fehlt. Es ward der Beziehung der Jungfrau zu dem Shakespearischen Stück gedacht, aber es giebt zugleich noch eine andere. Indem wir diese vorführen, ist ausdrücklich zu bemerken, daß der Sinn nicht sein kann, dem großen Dichter irgend die Originalität zu schmälern, es fällt ja ohnedies jeder Vergleich nur zu seinen Gunsten aus; aber es ist anziehend Blicke in die innere Werkstatt seines Schaffens zu thun, und Dinge zu finden, die ihn auf die Wahl des Stoffes und die Art seiner Behandlung können geleitet haben.

Daß die neulateinische Poesie mehrfach in die deutsche Poesie des siebzehnten Jahrhunderts eingreift, ward von uns dargestellt und ist wohlverständlich, auffallender aber wird sein, dies auch noch zu Anfang des neunzehnten zu finden und bei Schiller. Mir liegt ein Programm der Universität Jena vom Jahr 1862 vor mit einer Abhandlung Göttlings über einen Vorgänger Schillers in der Jungfrau und im Wallenstein, mit den Worten des Programms: Adjectum est C. Goettlingii commentariolum de Nicolao Vernulaeo Schilleri antecessore in tragoediis Viraginis Aurelianensis et Wallenstenii. Dieser Nicolaus Vernulaeus war zu Robelmont im Herzogthum Luxemburg geboren im Jahre 1583, studirte zu Trier, Cöln und Löwen Humaniora und Theologie, wurde am letztern Ort Professor eines Gymnasiums, lehrte hier vom Jahr 1608 ab Rhetorik und von 1611 ab zugleich die Beredtsamkeit an der Akademie; er stirbt hier 1649, also 30 Jahre nach Shakespeare, dessen Stücke er jedoch nicht gekannt zu haben scheint. Unter anderen Werken schrieb er in lateinischer Sprache 13 Tragödien, darunter einen Conradin, einen Theoderich, einen Heinrich VIII. von England, einen Ottokar von Böhmen, dann aber, was uns zunächst angeht, eine Joanna Darcia und, höchst beachtenswerth, einen Fridlandus schon im Jahre 1635, also ein Jahr nach Wallensteins Ermordung.

Die Frage, ob Schiller diese Werke gekannt, wird zu bejahen

sein, da das von Goettling benutzte Exemplar sich auf der Bibliothek zu Jena befindet und Schiller bei seinen Studien über die Geschichte der Niederlande demselben kaum entgehen konnte. Darauf weist nun aber auch die Sache selbst, denn in beiden Stücken werden wir unverkennbar an Schiller erinnert.

Man hat in dem Monolog der Jungfrau am Schluß des Prologs eine gewisse Reminiscenz an den Monolog des Aias von Sophokles vor seinem Selbstmord finden wollen; aber die Lage ist ja eine völlig andere und alles beschränkt sich auf die Quellen und Flüsse, von denen der Held Abschied nimmt.*) Wieviel anders, wenn wir hier lesen:

Quo me Tonantis jussa, quo coelum vocat,
Venio puella, pulsat hoc pectus polus
Et intus ardet martiae mentis vigor.
Placuere valles hactenus, placuit juga
Superare montium, et juvat parvos greges
Inter susurros amnium et rupes cavas
Ductare fuste. Vos oves, quondam meae,
Et vos capellae, vos mihi noti greges
Et qui sonante fluitis ad numeros aqua
Valete fontes. Hactenus volcurum mihi
Placuere cantus, nunc tubae et litui placent
Et tympanorum et aeris horrendi sonus.
Pro valle campus, proque sylvarum cornis
Vibrata placeant spicula, et subito volant
Quae ab igne glandes. Non decet nostras colus
Ignara dextras, pensa lanorum haud decent,
Armabit hasta dexteram, et nostrum latus
Jam cinget ensis. Ibimus, quo nos vocant
Oracla coeli, galea succinget comas,

*) *Κρῆναί τε ποταμοί τε* — V. 862.

Lorica pectus, milites inter feros
Ducenda vita est. Tu mihi hunc animum, Tonans,
Ad arma donas, et meas ignis fibras
Tuus perurit. Sentio, herois vigor
Impellit istas pectoris nostri fores,
Additque robur, cedit ex animo timor,
Qui saepe nulla virgines causa quatit.
Vis ista mentis est novae, sic me movet
Qui saepe magno robore imbelles tonans
Attollit animos. Francisca o tellus, tibi,
In hoc vocamur, feminae unius manus
Te vindicabit, pristinum reddet decus
Sceptrumque Regi. Ne meos annos tamen,
Ne temne sexum, bella conficiam tua,
Et anglus palmam porriget victus mihi.

Ich theile hier den ganzen Monolog mit, damit man nicht nur die Aehnlichkeit mit Schiller sondern auch zugleich den Unterschied und besonders den ganzen Abstand zwischen dem Rhetoriker und dem Dichter erkenne. Eines Plagiats aber wird diesen nicht beschuldigen, wer das Stück bis zum Schluß verfolgt. Der Verfasser weicht zwar darin gänzlich von Shakespeare ab, daß er Partei für die Jungfrau nimmt und sie unschuldig sterben läßt, allein die Führung der Tragödie ist völlig anders als bei Schiller, es fehlt eben jedes romantische Element. Einen besonderen Effect versprach sich der batavische Versmacher von einer Gerichtsscene, die, auf seinem Standpunkt, nicht ohne Geschick ist. In Gegenwart Bedforts, Suffolks und Talbots klagen vier Richter die Jungfrau an, erstlich, daß sie Männerkleidung angelegt, zweitens, daß sie ihre Keuschheit nicht bewahrt, drittens, daß sie sich höllischen Beistandes bedient, viertens, daß sie die Heiligthümer der Kirche und den Papst nicht verehre. Auf alle diese Anklagen antwortet Johanna mit Entschiedenheit abwehrend und siegreich, wenigstens

in einer Weise, daß man sieht, der Verfasser wolle beim Zuschauer den Eindruck ihrer Unschuld erwecken; so sind denn die vier Richter, welche einzeln abstimmen, nicht im Stande sie zu verurtheilen. Aber die Großen Englands sind anderer Meinung, sie leugne nur und rechtfertige sich nicht, und Bedfort spricht zuletzt, im Widerspruch mit den Richtern, das Todesurtheil aus: sie muß verbrannt werden. Am Schluß ein Monolog der Jungfrau, welche vom Leben Abschied nimmt; mit besserem Recht als bei Schiller wird man darin leise Anklänge an den Monolog des Ajas finden.

Noch weniger Aehnlichkeit ist in dem lateinischen Fridlandus mit Schillers Wallenstein zu entdecken, die größte möchte darin bestehen, daß auch hier Terzky, Illo, Buttler u. s. w. vorkommen und daß Octavio Piccolomini dem Kaiser den Anschlag Wallensteins verräth. Das Ganze ist abgesehen auf eine Feier des Hauses Habsburg und des katholischen Glaubens, Wallenstein erliegt mit vollem Recht, weil er nicht nur das Kaiserhaus stürzen, sondern auch dem Ketzerthum der Protestanten zum Sieg verhelfen will. Schon im zweiten Act giebt er seine Absichten deutlich zu erkennen:

Modus unus hic est, Caesar occumbat neci
Cum stirpe tota, gentis Austriaci cruor
Patriae ruinas eluat, nec sit puer
Qui forsan illud rursus instauret genus,
Idemque fatum Bavarus inconstans ferat.
Fidei sequetur inde libertas nova,
Aut quam Lutherus scripsit aut patriae patrum
Augusto voto tradidit. Quisquis suos
Omisit exul patria excedens opes
Rursum occupabit. Praemium hoc unum peto
Regem Bohemus, me Austria archiducem locat.

Durch diese Aeußerung hat er den Tod verdient und er findet ihn als die gerechte Strafe. Hiernach wäre das Stück in unserem

Sinn gar keine Tragödie und überhaupt für den Helden weder Mitleid noch Interesse zu erwecken. Der Genius Austriacus welcher den Prolog hat, erscheint auch wieder zum Schluß, um auszurufen: Fritlande, nunc, ubi nunc jaces! und gegen den Kaiser gewendet: Caesar, triumpha, jam licet. Es bedarf hier keiner Hinzufügung als der, daß sehr wahrscheinlich Schiller auch dies Stück gekannt hat und daß, bei aller Abweichung des seinigen, doch von hier aus ihm Gedanken und Motive zugeführt sein können.

VIII.

Die Braut von Messina.

Schillers nächste Tragödie erscheint auf den ersten Blick von sehr abweichender Art, wer indessen den Weg, den der Dichter in den beiden vorhergehenden Stücken genommen hat, genauer verfolgt, der wird darin eine Progression erkennen, welche auf die Braut von Messina hinführt und in dieser erst ihren Abschluß findet. Hier nämlich vereinigt sich das antike und romantische Element und hier finden wir ganz ausgesprochen und durchaus herrschend das Schicksal. Aber auch die Hindernisse und Unwegsamkeiten, mit denen Schiller in den drei letzten historischen Stücken zu kämpfen hatte, denn ebensowohl Wallenstein als Maria Stuart und Jeanne d'Arc waren Stoffe, die nur durch künstliche Operation hindurch gebracht werden konnten, diese Hindernisse, gegenüber dem wachsenden Streben nach kunstmäßiger Form, mußten ihm in hohem Grade einen Stoff empfehlen, der ihn ganz frei und unbehindert sich bewegen ließ, d. h. einen rein erfundenen. In einem solchen durfte er hoffen eine regelmäßige Kunstform zu erreichen, und diese schwebte ihm vor, je mehr er mit der griechischen Tragödie bekannt wurde; daß er aber die letztere im Auge hatte, beweist allein schon die versuchte Anwendung der Chöre.

Schiller faßte den Gedanken eines neuen Stückes, aber nicht des unsrigen, unmittelbar nach Beendigung der Jungfrau, Ende Juni 1801, und sogleich äußert er sich gegen Goethe (Br. 821)

sehr deutlich: „Das Schauspiel fängt an sich zu organisiren und in acht Tagen denke ich an die Ausführung zu gehen. Der Plan ist einfach, die Handlung rasch und ich darf nicht besorgen ins Breite getrieben zu werden." Aber die Arbeit blieb liegen, und Schiller dachte zwischendurch wieder an einen englischen Stoff, Warbeck; denn dieser kann mit obigen Worten schwerlich gemeint sein. Erst im März 1802 erfahren wir bestimmt von der Braut von Messina, die von da ab nicht aufhört ihn zu beschäftigen (Br. 847): „Ein mächtiger Interesse als der Warbeck hat mich schon seit sechs Wochen beschäftigt und mit einer Kraft und Innigkeit angezogen, wie es mir lange nicht begegnet ist. Noch ist zwar bloß der Moment der Hoffnung und der dunkeln Ahnung, aber er ist fruchtbar und vielversprechend, und ich weiß, daß ich mich auf dem rechten Weg befinde." Dann am 18. August: „Ich bin in diesen letzten Tagen nicht ohne Succeß mit meinem Stück beschäftigt gewesen, und ich habe noch bei keiner Arbeit so viel gelernt, als bei dieser. Es ist ein Ganzes, das ich leichter übersehe und auch leichter regiere, auch ist es eine dankbarere und erfreulichere Aufgabe einen einfachen Stoff reich und gehaltvoll zu machen, als einen reichen und breiten Gegenstand einzuschränken" — übrigens alles Aeußerungen, welche Licht zurückwerfen auf unsere Auffassung der Jungfrau.

Noch deutlicher und zusammenhängender äußert sich Schiller in einem Brief an Körner, vom 13. März 1801: „Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie, nach der strengsten griechischen Form, zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich vorräthig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst Du — die Maltheser; aber noch fehlt mir das punctum saliens zu diesem Stück, alles andre ist gefunden. Es fehlt an derjenigen dramatischen That, auf welche die Handlung zueilt und durch die sie gelöst wird; die übrigen Mittel: der Geist des Ganzen, die Beschäftigung des Chors, der Grund, auf welchem die Handlung vorgeht — alles ist reiflich ausgedacht

und beisammen. — Ein anderes Sujet, welches ganz eigne Erfindung ist, möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im Reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehen. Es besteht, den Chor miteingerechnet, aus nur zwanzig Scenen und aus fünf Personen. Goethe billigt den Plan ganz; aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen, als in der Handlung liegt, so wie im Oedipus des Sophokles; was vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt."

Und hier ist wiederum anzureihen, was Schiller schon im Jahr 1794, also 4 Jahre vor Abfassung des Stückes, an Goethe schrieb (Brief 376): „Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt einen Stoff aufzufinden, welcher von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermeßlich, wenn ich auch nur den einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja geschehen ist und mithin jenseits der Tragödie. Dazu kommt, daß das Geschehene als unabänderlich seiner Natur nach viel fürchterlicher ist und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders afficirt, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, es wird nur herausgewickelt. Das kann in der kleinsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmomente geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so complicirt und von Umständen abhängig waren."

Also schon neben der Maria und der Jungfrau suchte Schiller nach einem solchen Stoff, er glaubte ihn in den Malthesern, und auch wohl im Warbeck gefunden zu haben, überzeugte sich aber, daß dies nicht der Fall sei. Endlich entschloß er sich einen solchen zu erfinden, da eben das Historische ihm sogleich Verwickelungen

ergab. Er blieb in der Nähe eines vom Alterthum gebotenen Stoffes und gedachte diesen in solcher Weise auszubilden, daß eben der Schrecken, das unheimlich Drohende, das in den Werken der griechischen Tragiker so mächtig wirkt, zur vollen Geltung kommen sollte. Wir erkennen hier Schillers Charakter, was er in seinen Jugendwerken an Gewaltsamem geleistet hatte, sollte hier gesteigert, aber zugleich gereinigt und ins Ideale erhoben werden. Ihm entging nicht, daß die französischen Tragiker, welche Liebesintriguen in ihre Tragödien einführten, nichts zur Anschauung brachten von dem erhabenen Schrecken, von dem wonnevollen Grausen, das ihm nunmehr als die Aufgabe der Tragödie und als die höchste Leistung der Kunst erschien, worin nur Shakespeare sich den Alten annähere. Alle frühern Bestrebungen der Deutschen ließen dies unerreicht und hierin durfte er hoffen selbst Goethe überbieten zu können, in dessen Iphigenie und natürlichen Tochter das Tragische nur ein Ingrediens ist, nicht der concentrirte Inhalt. Es war überdies erst jetzt der Punkt eingetreten, wo man ganz aufhörte die griechische Tragödie mit dem Auge der Franzosen anzusehen, und, was nicht übersehen werde, Schiller war, wie aus seinem Briefwechsel mit Humboldt hervorgeht, jetzt mit Aeschylus, in der Stolbergischen Uebersetzung, bekannt geworden, dieser aber war bisher wenig oder gar nicht in Betracht gekommen.

Auch der Form nach sollte so viel als möglich von dem Wesen der Griechen beibehalten werden, die Botenberichte, die Stichomythien, die Ankündigung der auftretenden Personen, zunächst der Chor, von dem wir erfahren, daß Schiller ihn auch in den Malthesern anbringen wollte, ganz besonders aber das Schicksal in seiner ganzen Düsterheit. Nachdem so Stoff und Form festgestellt war, ging der Dichter an das Werk, die Arbeit schritt vor und die anfangs vermißte Liebe zur Sache stellte sich bald ein und steigerte sich von Act zu Act. Um nicht aufgehalten zu werden, ließ der Dichter anfangs Lücken, die erst später ausgefüllt wurden (Briefw. mit Goethe 881); während der Arbeit, wie das wohl

stets geschieht, aber bei niemanden mehr als bei Schiller, boten sich neue bedeutende Momente dar. Anfang Februar 1803 war das Stück fertig und ging sogleich zur Leseprobe, und bald auch zur Aufführung, zum ersten Mal in Lauchstedt.*)

Wie das Stück seiner ganzen Anlage nach einfach ist und auf gebahntem Weg fortschreitet, kann auch unsere Betrachtung kürzer sein. Mit einem gewissen Anklang an die Phönissen des Euripides, aus denen Schiller schon früher Scenen und Chöre übersetzt, so wie auch an die Sieben gegen Theben des Aeschylus,**) bekommen wir den tödtlichen Zwist zweier Brüder — zum Untergang führt sie ein finsteres Schicksal. Um mit dem antiken zugleich ein romantisches Element zu verbinden setzt der Dichter die Schöpfung seiner Phantasie in die Zeit des Mittelalters und nach Sicilien, wo eben noch Vorstellungen und Sitten des Alterthums in das Christliche und Ritterliche hineinspielen konnten; das Ganze ist möglichst ideal und allgemein gehalten, wie eben das rein poetische Gebilde es zu erfordern schien, um nirgend mit historisch Feststehendem in streitende Berührung zu kommen.

Zuvörderst ist ein Blick auf dasjenige Element zu werfen, welches das Stück von allen früheren unterscheidet, die Einführung des Chors. Auch die französischen Tragiker, namentlich Racine, z. B. in seiner Athalie, hatte diese versucht, allein in ganz anderm Sinn als die Griechen, denn es waren einzelne Gesänge, und nicht viel anders sind die Chöre bei Gryphius und Lohenstein; Schlegel

---

*) Ein furchtbares Gewitter erhöhte die Wirkung, denn es brach ein bei den Worten des Chors:

Wenn Wolken sich thürmend den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, da, fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt.

S Gubitz, Erlebnisse I, S. 56.

**) Ueberdies ein ganz ähnlicher Stoff, wie in Leisewitzens Julius von Tarent.

und Cronegk waren wieder davon abgekommen. Der Chor der Griechen ist nun ein ganz anderer, es geht ein und derselbe Chor durch das ganze Stück und spielt darin eine wesentliche Rolle. Bekanntlich ist er sogar der älteste Theil des Dramas und derjenige, der besonders der geheiligten Feier dient, der Dialog und dessen Entwickelung hat sich erst später an ihn angelehnt. In seiner Auffassung und Behandlung nehmen die drei großen Tragiker sehr verschiedene Standpunkte ein, Aeschylus der religiösen Bedeutung am nächsten stehend, Sophokles die Volksmeinung darin repräsentirend, zuweilen sogar mit leichter Ironie, und Euripides mehr der einzelnen lyrischen Betrachtung sich hingebend. Letzteres hatte nun auch Schiller im Auge und er wollte solche philosophische Reflexionen, als er sonst den handelnden Personen selbst in den Mund gelegt, nun auf diesen Chor sammeln und hier nur noch vollständiger, schwungvoller zum Ausdruck bringen: man begreift wie sehr eine solche Verwendung des Chors seiner innersten Dichternatur entsprach und nahe lag, besonders aber in dem Entwickelungsstadium, wo er mehr nach reinem Realismus strebte und diesen vom Idealen zu scheiden bemüht war. Der Dialog sollte, nach seiner Ausdrucksweise, mehr das naive Element vertreten, der Chor das Sentimentale, wir sagen besser jener darstellend, dieser betrachtend, reflectirend sein. Schiller sagt in seiner dem Stück vorausgeschickten Abhandlung „über den Gebrauch des Chors in der Tragödie," sehr deutlich: „Der Chor reinigt das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert." Sehr beachtenswerth sind auch in solchem Sinn W. von Humboldts Worte, die er nach Lesung der Braut von Messina am 22. October 1803 aus Rom an Schiller richtet: — „in Shakespeare, selbst in Goethe, z. B. in Egmont, vor allem aber in Ihren letzten Stücken, im Wallenstein und der Jungfrau, die ich gerade zu diesem Behuf wieder gelesen, ist es mir ganz deutlich, daß, weil Sie das Bedürfniß fühlten, die Prosa des Lebens in der Poesie der Tragödie auszutilgen, und Sie dabei immer jenen ersten Zweck des künst-

lerischen Symbolisirens auf andere Weise zu erfüllen suchten, Sie sentimentaler, betrachtender, philosophischer geworden sind, als es sonst je geschehen wäre. Wenn bei diesen Stücken etwas Dumpfes und Schweres in der Empfindung des Lesers zurückbleibt, so liegt es daran, daß ihnen für diesen intellectuellen Zweck ein sinnliches Organ fehlte. Die Anstrengung, welche die handelnden Personen machen müssen, um ihre wirkliche Individualität an etwas Größeres zu verlieren, theilt der Zuschauer mit ihnen, da der Chor hingegen dasselbe leicht und klar ausspricht. Was eben dem Kunstwerk an Leichtgkeit und Klarheit abgeht, das entbehrt es auch an Größe." Diese trefflichen, nur, wie stets bei W. von Humboldt, etwas schwer ausgesprochenen Worte, geben deutlich zu erkennen, daß die zu weitgehenden Betrachtungen, welche im Wallenstein und der Jungfrau den Dialog belasten und die Individualität der Personen verschleiern, besser auf den Chor übertragen werden, daß sie hier ihre wahre Stelle finden und also auch eine reinere Behandlung des Dialogs und der dramatischen Handlung hoffen lassen.

Allein diese Hoffnung täuscht, denn es tritt hier noch eine Schwierigkeit ganz anderer Art entgegen. Wie soll der Chor vortragen, was ihm zugetheilt wird?

Bei den Alten, wo Musik sogar in die Darstellung der Scene eingriff, wurden die Chöre nicht nur gesungen, sondern auch getanzt — auch Gryphius noch sagte darum „Reihen". Davon nun sah Schiller ab, seine Chöre sollten gesprochen werden, wie denn auch noch heute geschieht. Anfangs, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, scheint er alles vom ganzen Chor gemeinsam gesprochen gedacht zu haben, dann entschloß er sich den Chor zu theilen und einzelne Strophen den Chorführern als Solo zu geben; aber für vieles blieb immer noch das Unisono. Dies schließt nun aber große Uebelstände ein, die keinem kunstsinnigen Hörer entgehen können und ich muß mich ganz und gar dagegen erklären. Verschiedene Stimmen lassen sich kunstmäßig nur durch Musik vereinigen; zur Composition aber eignen sich die betrachten-

den und deklamirenden Chöre ganz und gar nicht, am wenigsten für unsere neuere Musik, und auch der Inhalt der Betrachtung, auf welche Schiller und Humboldt so viel Gewicht legen, würde bei musikalischem Vortrage großentheils oder meistens verloren gehen.*)

Verstehe man mich nicht so, als wäre ich überhaupt gegen den Chor in der neueren Tragödie, ich bin nur gegen die Art, wie Schiller ihn angewendet hat, und ich stehe hierin mit meiner Meinung nicht allein, wie das vor allem schon der Umstand beweist, daß Schiller in seiner so wichtig scheinenden Neuerung keine Nachfolge gefunden hat, gewiß wenigstens keine, die sich irgend hat erhalten können. Im Gegentheil: ich halte den Chor für die höhere Gattung der Tragödie sogar für nöthig, um nicht zu sagen für unentbehrlich, und dies schon aus dem Grunde, weil ein in hohem und großem Stil geführter Dialog auf die Länge ermüdend ist; das Erhabene bedarf vor allem der Ruhepunkte, ebenso aber auch einer gewissen Erweiterung und Ausbreitung. Shakespeare fühlte in seinen fünfactigen Tragödien eben dies Bedürfniß und es veranlaßte ihn, in den letzten Acten komische oder wenigstens leichter gehaltene Scenen einzulegen.**) Das würde nun der Chor viel besser leisten. Aber freilich nicht ein durch das ganze Stück geführter und auch kein gesprochener. Jenes ist überhaupt nur durch ein Kunststück möglich zu machen, und man hat immer festzuhalten, daß der griechische Chor sich nicht auf der Bühne, sondern in der Orchestra bewegte.***) Dennoch fällt durch die Ein-

*) Lachmann pflegte hervorzuheben, es sei den Chören des Aeschylus anzusehen, daß sie auf Musik berechnet gewesen, sofern hier weniger der einzelne Gedanke als die allgemeine Stimmung zum Ausdruck komme.

**) Mozart hielt sogar im Donjuan eingelegten komischen Dialog für nöthig, denn die Recitative an dessen Stelle sind nicht von ihm.

***) In einer von mir vor mehreren Jahren verfaßten aber bei den obwaltenden ungünstigen Verhältnissen nicht einmal zum Druck gegebenen Tragödie habe ich den Chor angewendet in der Weise, wie ich glaube, daß er nur in

führung des Chors die Schließung der Bühne und die Theilung in Acte fort: statt dessen soll der Chor die nöthigen Ruhepunkte geben. Hieraus aber folgt einmal, daß das Stück kürzer sein mußte, was überdies schon der hohe Stil verlangt, und in der That sind die früheren Schillerschen Stücke von zu großer Ausdehnung, dann aber ferner, daß, wenn auch nicht die strenge Einheit des Ortes, so doch die der Zeit festgehalten werden mußte, daß also hier der Entfaltung wieder leidige Fesseln angelegt wurden. So fehlte denn viel und alles, daß hier eine Bahn gebrochen wäre; selbst was sich in einem einzelnen Fall bei einem besonders dazu gewählten Stoff durchsetzen läßt, hat darum noch keine allgemeinere Anwendung.

Die Fabel des Stückes ist die einfachste, die sich denken läßt, der Plan nur allzudurchsichtig. Fünf Personen, eigentlich nur vier, bilden das Stück, eine Mutter mit drei Kindern, zwei Söhnen und einer Tochter, denn der alte Diener ist eben so wenig als dramatische Person zu rechnen, wie der Bote. Die Brüder sind von Jugend auf einander feindlich, die Schwester ist, ohne Wissen der Brüder, frühzeitig ins Kloster gebracht und hier geheimnißvoll bewahrt worden. Die Mutter macht den Versuch, die Brüder zu versöhnen, er scheint auch schon zu gelingen, da bricht das über dem Hause schwebende Verhängniß aus; beide Brüder verlieben sich in dieselbe Schönheit, und diese ist keine andere als ihre Schwester. Das durften freilich beide nicht wissen, ja auch nicht der Zuschauer, selbst das Personenverzeichniß mußte es verschweigen, denn sonst würde dem Stück alle Spannung fehlen. Das Uebrige versteht sich leicht: Brudermord ist der Inhalt der Tragödie, Don Cäsar tödtet in Liebesraserei seinen Bruder Don Manuel, mit dem er sich eben versöhnt, weil er ihn in den Armen derjenigen erblickt, welche

ein neueres Theaterstück eingeführt werden kann. Neuerdings ist ein hoher Verfasser in anderer Weise verfahren, indem er mehr melodramatisch Tragödie und Oper verbinden will, was indeß seine Bedenken hat.

auch er liebt — und alles dies geschieht nach vorherbestimmtem Schicksal.

Aus solchem Stoff ließ sich ohne Schwierigkeit nach Art der alten Tragödie auf analytischem Wege ein Stück entfalten, der Stoff ist eben zu diesem Behuf erfunden und es kam nur auf die richtige Aussparung dessen an, was die Handelnden in jedem Moment wissen dürfen, denn ein Tropfen mehr würde das Werk vernichten. Schiller ist hier der gelehrige Schüler des Sophokles. Sonst aber müssen wir ihn bewundern, wie er, der bisher an allzu reichen Stoffen seine Kunst geübt hatte, der es so vorzüglich verstand dargebotene Züge zu seinem Zweck zu verwenden, sich hier in solchem Reichthum zeigt, wo im Grunde gar nichts geboten war, und alles aus dem Eigenen geschöpft werden mußte. In der That, noch viel weiter als Schillers frühere dramatische Werke sich von einander entfernen, steht dieses Stück von ihnen ab, obwohl Uebergang und Zusammenhang nicht fehlt. Der große Unterschied besteht eben in dem gewaltigen Eindruck, den Sophokles und Aeschylus auf den Dichter gemacht haben, und denen nachzustreben er hier seine ganze Kraft aufbietet. Er will den Zeitgenossen ein Bild der wahren alten Tragödie geben, mit all ihren Schrecken, mit ihrem unheimlichen Fatum. Nur das kann das Stück erklären und rechtfertigen und insofern, den Franzosen gegenüber, hat es sein Gutes gehabt. Ihm sind große staunenswerthe Effecte gelungen, das Stück hat noch immer, namentlich wenn es von vorzüglichen Schauspielern dargestellt wird, seine bedeutende theatralische Wirkung, aber in der Hand eines ruhigen, eingehenden Lesers kann es in vollem Maß diese Wirkung nicht mehr machen.

Daß Heidnisches und Christliches sich mischt, daß z. B. neben der Madonna die Furien genannt werden, wäre, so weit es äußerlich bleibt, noch das Verzeihlichste, aber die Grundauffassung besteht nicht mit christlicher Anschauung und ist in unserer Zeit eben so gegen jede Religion wie gegen alle Vernunft, und zwar so sehr, daß wir ihr in der Kunst keine Stelle gestatten dürfen, nicht

einmal eine vorübergehende. Hier dreht sich alles um das Verhängniß, das Fatum, in seiner schroffsten, finstersten Gestalt, alle Personen der Reihe nach, und sich darin überbietend, schieben die ganze Schuld, die ganze Vernichtung dieser unheilvollen Vorbestimmung, dem über dem Hause waltenden Fluch zu: es giebt nichts Grausenvolleres, nichts Niederschlagenderes — und das alles nur, um eine wirksame Tragödie zu ergeben! Wenn wir Schiller schon in früheren Stücken, namentlich in den Jugendwerken, tadeln mußten, daß er theatralischen Effecten vielfache Opfer bringt, wenn wir ihn auch in der Jungfrau nicht von dem Vorwurf befreien konnten, er ziehe mit dreister Hand hohe Potenzen herbei, um für seine tragischen Zwecke dienstbar zu sein, so gipfelt diese Freiheit hier, denn das ganze Stück steht in allen seinen Theilen und mit seiner gesammten Existenz auf solchem Boden.

Und dies Fatum tritt hier viel verletzender auf, als bei den Griechen. Bei ihnen hatte es in der Religion sowohl als in ihrer ältesten Philosophie seine Stelle, es herrscht in der Philosophie der alten Jonier von Thales bis auf Heraklit. In der Heroenfabel verkörperte sich dieses Fatum noch in besonderer Gestalt, namentlich in den Häusern der Labdakiden und Atriden; ein Fehl des Urahns ist dem Unheil verfallen, wuchernd und sich steigernd, das ganze Geschlecht ins Verderben ziehend, erstreckt es sich auf Kind und Kindeskind, bis ins dritte und vierte Glied. So finden wir es schon bei Homer angedeutet, die gegebene Progression bildete sich weiter und kam in die Hände der Tragiker, die derselben für ihren Zweck den stärksten Ausdruck geben. Das Schicksal verstieß hier nicht mit der Religion, denn es stand selbst über Zeus und dem ganzen Olymp, eben als ein höchstes, unerkanntes Gesetz der Weltordnung. Die Kunst des Sophokles*) wußte namentlich in ergreifendster Weise den Conflict mit menschlicher Freiheit und Zurechnung darzustellen, namentlich auch die Illusion,

*) Man sehe mein Buch Ariadne.

daß der dem Verhängniß gegenüber unfreie Mensch sich dennoch die verübten Unthaten anrechnet und darüber ein Grausen empfindet; allein Sophokles wußte auch im König Oedipus die richtige Lösung zu bringen, daß jenes schwer auf der Menschenbrust Lastende nicht ein Thun sei, sondern ein Leiden.*) Schon die gleiche Auffassung hätte bei Schiller und im neunzehnten Jahrhundert viel härter und grauser erscheinen müssen, aber er hat auch alles gethan, um, gegenüber der Religion der Liebe und dem Glauben an Gnade, sein finsteres Verhängniß auf das Unheimlichste herauszustaffiren, es ist recht jenes „wollustvolle Grausen", dem er sich hingiebt. Bringt man alle dahin gehörigen Stellen zusammen, so läßt sich nicht verkennen, in welcher Weise er sich hierin stets selbst überbietet, der Chor wetteifert mit den handelnden Personen und diese unter einander, endlich schließt die Tragödie mit der Zeile: der Uebel größtes aber ist die Schuld — während doch dem zwingenden Verhängniß gegenüber die Schuld gerade großentheils oder ganz fortfällt, wie dies Sophokles sehr wohl erkennt und als milde Lösung darstellt.

Den theatralischen Effect zugegeben, zugegeben manche schöne lyrische Stelle, so wie das durchgehende Pathos der Rede, bleibt doch Bedenkliches und die Hoffnung, daß die dem Chor zugetheilte Reflexion das übrige Stück und die handelnden Personen davon befreien werde, ist doch nicht in hohem Grade erfüllt worden. Noch mehr fehlt es an Individualisirung dieser Personen, so daß wir an ihnen, wie an frei lebendigen Gestalten Antheil nehmen könnten. Gestehen wir gern zu, daß man in deutscher Rede nie eine so schwungvolle tragische Sprache vernommen, nie so mächtig den Eindruck des Kothurns empfangen, und das allein schon ist ein großes und bleibendes Verdienst, so muß doch zur Steuer der

*) Sophocl. Oedip. Colon. V. 261, 62.

τὰ δ' ἔργα μου
πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα.

Wahrheit gesagt werden, Schiller habe sich in keinem andern Stück so weit von der Wahrheit der Empfindung, von der naiven innerlichen Anschauung entfernt, wie eben hier, so daß jenem Gewinn sich hier sogleich ein Verlust gegenüberstellt. Dies tritt an verschiedenen Stellen hervor und ich glaube, daß Goethe, wenn er sagt, in Schillers Stücken sei manches nicht „juste", vorzüglich auch an das vorliegende gedacht habe; ich finde dies besonders in der Art, wie Don Cesar, nachdem er den Bruder ermordet, nachdem er weiß, daß Beatrice seine Schwester ist, immer noch die Eifersucht gegen den Bruder und dessen Leiche fortsetzt, ja sogar nach einem leidenschaftlichen Ausbruch dieser Art plötzlich die Bühne verläßt. Dagegen ist schön, daß er sich letztlich an Beatricens Thränen genügen läßt und nun eben so wohl dem Bruder als dem allgemeinen Schicksal des Hauses durch den Tod seine Schuld zahlt, in dem Augenblick, wo der Chor schon ihn gerettet glaubte.

Bei alledem ist zu bemerken, daß das Ganze in Einem Ton und Wurf hingestellt ist, der über manches Bedenken hinwegführt, und daß das Werk in einer gewissen Fremdartigkeit dasteht, die es allerdings, wenn auch nicht für die Dauer, gegen den Angriff schützt.

Weiter auf das Einzelne einzugehen scheint überflüssig; das Stück hat von vielen Seiten Tadel erfahren müssen, und hier ist es schwer dem Dichter zu Hülfe zu kommen. Begreiflich aber wird, daß das Werk auch seine großen Verehrer hat, alle nämlich, die an dem angeschlagenen erhabenen Ton, der tragischen Stimmung, dem Glanz der Declamation, den allgemeinen Reflexionen, oder auch an der Nachbildung des Griechischen allein ein Genügen finden; begreiflich auch, daß Schiller selbst große Stücke gerade auf dieses Werk hielt. Es hängt dies tief mit seiner Natur zusammen, die eben von hier aus neues Licht empfängt. Aber das Werk bildet auch in seiner Entwicklung einen beachtenswerthen Wendepunkt. Gerade dadurch, daß er seiner Neigung zum Contemplativen hier ganz den Zügel schießen ließ, daß er in seinem

Streben nach äußerem Effect hier das Höchste that, dadurch kam er zu einem Abschluß und konnte nun, selbst gereinigt und geläutert, neue, bessere, gesündere Bahnen betreten.

Wenn dagegen Schillers Freund, Wilhelm von Humboldt, von unserem Stück sagt: „In Rücksicht der strengen Form kann keines sich mit der Braut messen," so ist es nicht schwer, dem beizustimmen, allein der Werth dieses Lobes schmälert sich erheblich, sobald wir erwägen, welche Opfer gebracht sind, um dahin zu gelangen; immer aber bleibt es von Bedeutung, daß Schiller sie gebracht, weil daraus hervorgeht, wie hoch er diese Form zu schätzen wußte. Aber auch wenn Humboldt fortfährt: „In ihr ist alles poetisch, alles folgt streng auf einander, und es ist überall Handlung," so ist auch das, äußerlich betrachtet, nicht in Abrede zu stellen, nur ist diese Folge und diese Handlung doch eine andre, als die wir im Drama verlangen, sie ist vom Dichter herbeigeführt, liegt in der analytischen Entwickelung des Stoffes, in dem Eingreifen des räthselhaften Verhängnisses, ist nicht Ergebniß freien Lebens und illusorischer Wahrheit, den Maaßstab einer solchen Wahrheit hat der Dichter uns völlig zu entwinden gewußt.*)

Für die Bühne behält die Braut von Messina immer noch ihre Bedeutung als Uebungsstück edler Declamation und wo diese von vorzüglichen Schauspielern in vollkommner Weise geleistet wird, kann sie allein schon Interesse erregen und manches vergessen machen, auch hilft hier wohl die Persönlichkeit der mangelnden Individualität nach.**)

Für die deutsche Literatur ist das Stück ein Versuch, der vielleicht gemacht werden mußte, immer aber ein gewagter Versuch, und ein solcher, der kein gelungener sein konnte; denn, um es deutlich

---

*) Schlegel, der das ganze Werk verwirft, tadelt besonders die Verschmelzung des in sich Unverträglichen, des Antiken und Romantischen, die Darstellung sei weder wahrhaft idealisch noch wahrhaft natürlich, weder mythologisch noch historisch.

**) Im Jahr 1859 bei Gelegenheit des Jubiläums der Berliner Universität sah man eine wohlgelungene Aufführung.

zu sagen: die Einführung des Schicksals in die neuere Tragödie war ein Mißverständniß. Es ist aber bekannt, mit welchem Eifer sich schwächere Geister in die Bahn stürzten, die hier eröffnet schien. So wenig es im Allgemeinen gerecht ist, Ausartungen und Uebertreibungen dem Ausgangspunkt in Rechnung zu stellen, hier ist es allerdings der Fall, denn in der That, was den Müllner, Werner, Grillparzer zur Last fällt, ist hier schon vollständig vorhanden. Aber eben für Schiller war dies nur Durchgang, für ihn gab es eine Rettung.

IX.

Wilhelm Tell.

Schillers Tell gilt in weitesten Kreisen für des Dichters höchste Leistung, für sein reifestes, vollkommenstes Werk, er hat insbesondere Schiller den Ruf eines Freiheitsdichters verschafft, und seit wir in Deutschland politische Parteien haben, wird er von der einen für dasjenige Werk genommen, in dem vorzugsweise und ausschließlich sich das Wesen des Dichters aussprechen und verkörpern soll. Aber auch schon vor dieser Zeit und unabhängig von solchen Bestimmungsgründen ist dies letzte vom Dichter vollendete Theaterstück für den Höhepunkt seines Schaffens erklärt worden; so spricht, um nur diesen zu erwähnen, A. W. v. Schlegel in aller Kürze und Entschiedenheit aus, das Stück sei von Schillers Werken „das vortrefflichste", er sei hier „ganz zur Poesie der Geschichte zurückgekehrt". So kämen wir denn also zu spät, wollten wir sehr ausdrücklich die Tugenden und Verdienste des Werkes hervorheben; eben so sehr liegt es fern, dem so reich ertheilten Lob und der allgemeinen Stimme entgegenzutreten; gleichwohl dürfte eine Verständigung über manches am Orte sein.

Es ist bekannt, daß Goethe seit seiner Schweizerreise ein Auge auf diesen Stoff geworfen hatte; er wollte ihn episch behandeln und unterließ es wohl nur eben darum, weil es ihm an einer passenden Form dafür fehlte. Er trat ihn später seinem dichterischen Freunde ab, unterstützte diesen in allem, was land-

schaftliche Schilderung angeht, denn Schiller hatte die Schweiz nicht gesehen, und er nahm auch sonst den regsten Antheil während der Entstehung des Werkes, dem er selbst (s. o.) so viel Liebe zugewendet hatte und mit dessen Stoff er so vertraut war. Der Dichter benutzte die Darstellung des schweizerischen Geschichtsschreibers Johannes von Müller und wendete sich besonders Tschudis Chronik zu.*) Er ging rüstig ans Werk, als hätte er gefühlt, daß er die kurze Zeit, die ihm noch zu leben vergönnt war, geizig zu nutzen habe.

So vielversprechend das geschichtlich Vorliegende war, so traten doch der Behandlung als Drama nicht geringe Hindernisse entgegen und Schiller wurde sich ihrer bald bewußt. Auf der einen Seite war der historische Verlauf reich und ausgedehnt und wollte sich schwer in einen so engen Rahmen fügen, auf der andern fehlte es außer dem Helden an einer hinreichenden Zahl von Personen, welche sich zu dramatischen Charakteren eigneten, das Ganze war mehr Geschichte des Volkes, mehr politische Umwälzung als Conflict der einzelnen Handelnden, dort mußte gedrängt und hier gefüllt und erfunden werden. Schillers Erfindung, welche dem Stück die dramatische Bindung und Abrundung, zugleich aber auch einen reicheren dramatischen Inhalt giebt, besteht in der sinnreichen Einführung der drei Personen, des Freiherrn von Attinghausen, seines Neffen Rudenz und seiner Geliebten, Bertha von Brünneck. Eine Liebesgeschichte, welche Schiller für gefordert hielt, ist hier in geschicktester Weise mit dem politischen Kampf in Verbindung gebracht. Zum Gelingen des Kampfes gegen die Unterdrückung bedurfte es der Theilnahme des Adels, seines Zusammengehens mit den Städten und dem gesammten Volk. Dieser Sinn findet sich bei dem hochbetagten Attinghausen und ebenso bei dem reichen

*) Neuere Untersuchungen, s. L. Ideler die Tellssage, haben ergeben, daß die Fabel vom Apfelschuß früher im Altnordischen vorkommt, in der Geschichte des Palnatoke. Auch Geßler ist als historische Person in Zweifel gezogen worden, aber mit Unrecht.

Fräulein, er fehlt dagegen bei dem Neffen des ersteren, der in seinem Standesvorurtheil auch gegen das Interesse des Volkes mit dem Kaiser gehen will. Seine Geliebte bekehrt ihn, er kommt nur leider zu spät um dem sterbenden Oheim seine Sinnesänderung zu melden, während dieser doch mit der Hoffnung stirbt, daß der Bauer im Bunde mit den Städten die Freiheit werde erringen können. Das genügte in Schillers reicher Hand, um durch Verbindung mit dem Gegebenen ein Theaterstück zu bilden, das an jeder Stelle anzieht und fesselt. Aber wie kräftig, wie meisterhaft ist auch die Darstellung und Behandlung dieses Gegebenen und welche schwunghaften Worte erhält der Kampf auf Leben und Tod für Vaterland und Freiheit. Der Scene des Apfelschusses ist Goethe in trefflichster Weise dadurch zu Hülfe gekommen, daß er Geßler den Gedanken von Tells Knaben entgegenbringen ließ, was der Sache freie Natürlichkeit giebt, ohne der Grausamkeit des Landvogtes Eintrag zu thun. Wenn dagegen die letzte Scene, in welcher der Dichter Tell mit dem Johannes Parricida zusammenbringt, Goethes Beifall nicht fand, man sehe darüber Eckermanns Bericht, so muß gerade hierin ein eben so kühner als glücklicher Griff erkannt werden. Schiller wurde von dem richtigen Gefühl geleitet, daß Tell, um Held des Stückes zu sein, von dem Mörder unterschieden sein müsse, obwohl der äußere Hergang ihn dazu macht, ist er es doch nach der innern Lage der Sache keineswegs und dies mußte allerdings zum klaren Bewußtsein gebracht, von ihm selbst bestimmt erkannt und ausgesprochen werden. Erst dadurch bekam das Stück seinen Abschluß, wiewohl man die letzte Scene eines so hochbewegten Werkes pathetischer erwartet.

Daß Geßler als dramatischer Charakter wenig hervortritt, mag um so eher gestattet sein, als die wenigen Worte, die ihm gegeben werden, ihn hinlänglich zeichnen. Am ausgeführtesten und gelungensten sind die Charaktere des Tell und seines Weibes, so wie auch seiner Kinder. Er selbst ist mit sicherer Hand hingestellt, dem Schauspieler zugänglich gemacht und bietet eine dank-

bare Rolle. Mehrere der andern Personen haben an den politischen Reden, die ihnen geliehen sind, etwas schwer zu tragen und die Liebesgeschichte, obwohl gut angelegt und trefflich ins Ganze verflochten, könnte vielleicht mit mehr individuellen Farben und noch frischerer Lebenswahrheit gezeichnet sein. Dabei ist nicht zu verkennen, daß die epische Natur des Stoffes sich schwer der dramatischen Form fügen will, der Schauplatz muß oft geändert werden, es fehlt die leichte Verbindung der Scenen und das Stück schreitet nur sprungweise vor. Von der strengen dramatischen Form, welche Schiller zu schätzen wußte, muß abgesehen werden, die Stärke des Schauspiels liegt sicherlich nicht auf dieser Seite, ja in mancher Rücksicht ist es nur dramatisirt, da die Darstellung des geschichtlichen Verlaufs so viel Raum einnimmt gegen die Entfaltung der Charaktere. Wird der Gesichtskreis erweitert und das Interesse gesteigert durch den Umstand, daß es sich hier um das Wohl und Wehe eines ganzen Volkes, nicht der Einzelnen handelt, so geschieht doch wieder dem nächsten Interesse des Dramas und seinen unerläßlichen Forderungen ein Abbruch, denn das Vordringen jenes Hintergrundes läßt die Personen zurücktreten, auf ihnen aber und auf dem Antheil, den der Dichter für sie zu erwecken weiß, beruht die Wirkung des Dramas, insbesondere der Tragödie. Der Gewinn auf der einen Seite schließt hier sehr leicht einen Verlust auf der andern ein — aber Schiller hat einen gewissen Mittelweg zu finden gewußt.

Gehen wir noch näher auf das Einzelne, so findet sich allerdings manches, worauf wieder Goethes von Schiller gebrauchter Ausdruck passen würde, daß es nicht „juste" sei. Dahin rechne ich schon, daß Stauffacher von seiner Frau getrieben wird, wenigstens in der Art, wie es hier geschieht; dann erscheint mir die Blendung von Melchthals Vater zu stark, sie verdirbt den Effect für Tell, man erwartet von dieser Seite die Rache, und die Richtung derselben gegen einen andern als Geßler, ferner ist mir Stauffachers Rede auf dem Rütli zu lang und wortreich, namentlich über die

Herkunft der Schweizer, sie wird peinlich auf dem Theater, denn so spricht man nicht in großer Versammlung und in solcher Lage. Auffallend auch ist Tells langes Zielen und noch mehr, daß während dessen gesprochen wird, während ein nahe liegendes Gefühl sagt, daß alle Anwesenden stumm und gespannt auf den Schuß und den Erfolg merken müssen. Selbst wenn sie sprächen, müßten sie anders sprechen, ungestüm bestürmend, mit kurzem Wort, hier aber entwickelt sich während des Zielens eine besondere Scene — in alledem ist kein Gefühl der Situation. Und eben dies finde ich auch in Geßlers Ausruf, als er von Tells Pfeil getroffen wird. Schiller giebt ihm das Wort: „das war Tells Geschoß". Der Schauspieler wird Schwierigkeit haben, dies zu sprechen. Richtiger, der Lage angemessener wäre gewesen: das war Tell! Aber im Ganzen bleibt das Stück doch von großer Wirkung, man darf es mehr theatralisch als dramatisch nennen, wenn es auch weniger als die Jungfrau zur Oper hinüberspielt. Es wirkt aber nicht bloß durch den männlichen Geist und den Zug der Freiheit, sondern schon durch das allgemeine Colorit, das ihm gegeben worden. Es ist hier besonders hervorzuheben, wie erfolgreich der Dichter den Charakter von Zeit und Ort über das Ganze verbreitet hat. Wir sind wirklich in der Schweiz, in reichen, markigen Zügen tritt uns überall der Hintergrund der Alpennatur entgegen, aber es ist auch ebenso das naturwüchsige Hirtenvolk in all seiner Biederkeit, Herzigkeit und Treue, diese Farben sind so rein, so stark, so wahr, daß sie einen hinreißenden Eindruck nicht verfehlen können. In solchem Sinn stimme ich gern und aus vollem Herzen mit ein, dem Werk unter Schillers Dramen einen sehr hohen, wenn nicht den höchsten Rang zu geben, und wenn ich für letzteres irgend einen Anstand nehme, so besteht er nur darin, daß ich für eines der unvollendeten Werke des Dichters noch größere Achtung habe, demselben eine noch höhere dramatische Vollendung zutraue, wenn es den Abschluß hätte finden können.

X.

Fragmente, Uebersetzungen.

Schillers dichterische Thätigkeit wurde durch zu frühen Tod plötzlich unterbrochen und gerade zur Zeit als sein Geist die Flügel am weitesten und kräftigsten entfaltete; wir haben daher auf unvollendete Werke zu rechnen, für die Zukunft zurechtgelegte Plane können nicht fehlen und ein Blick in die Werkstatt des schaffenden Genius ist an sich selbst zu anziehend, als daß wir ihn uns versagen dürften.

Nach Beendigung des Tell ging der Dichter sogleich mit neuer Lust und Kraft wieder ans Werk. Er schreibt unter dem 12. April 1804 an seinen Freund Körner: „Ich gehe wieder frisch auf eine ganz neue Arbeit los, und bin in ganz guter Stimmung dafür.“ Diese Arbeit war nichts anderes als Demetrius, von dem etwa zwei Acte niedergeschrieben wurden; mancherlei Aufzeichnungen für die Folge fanden sich in Schillers Papieren vor. Es ist unter den Kennern kein Zweifel darüber, das dieses Fragment zu dem Besten zählt was Schiller geleistet hat, die Fortsetzung und Vollendung hätte vielleicht ein Stück ergeben, das frei von den mancherlei Mängeln seiner Vorgänger deren Tugenden nur noch reicher an sich trug. Unser Interesse für diese Bruchstücke wird noch dadurch erhöht, daß man die vielleicht schönste Scene, den Monolog der Marfa, bei Schillers Tod offen auf seinem Schreibtisch fand, also wohl das letzte, das seine Hand geschrieben; durch

die Phantasien seines letzten Leidens spielten Scenen aus dem ferneren Verlauf des Stückes hinein.

Daß Schiller sich längere Zeit mit dem Stoff getragen, daß er mit ihm in bedeutendem Kampf gerungen, dies ergeben die Aufzeichnungen, welche nunmehr vollständig in Hoffmeisters Nachlese, Band 4, vorliegen. Da sie wenig mit den ausgeführten Scenen in Einklang sind, auch untereinander nicht stimmen, so müssen sie einem früheren Stadium der Arbeit angehören, der Vergleich dieser vorläufigen Gedanken mit dem was Schiller gab und festhielt, als er das Werk auf den Amboß nahm, ist aber von großem Interesse und ergiebt neue Einsicht über die Art, wie er bei seiner dichterischen Arbeit verfuhr.

Die Gefahr an der Hand des historisch Gegebenen sich ins Breite und Weite zu verlieren, trat ihm auch hier wieder entgegen, während der große Stil, den wir in dem Fragment und namentlich in der Scene der Marfa finden, auch auf eine viel einfacher und regelmäßiger angelegte Composition verweist. Nach einem anfänglichen Plan (s. Hoffmeisters Nachlese zu Schillers Werken III, S. 301 ff.) ging Schiller offenbar der Zeit nach zu weit in die früheren Verhältnisse zurück, das Stück eröffnete nicht mit dem Reichstag zu Krakau, sondern spielte vor diesem noch erst zu Sambor und in Galizien, eine Ausdehnung, welche dem Ganzen in hohem Grade verderblich sein mußte und darum auch von Schiller bei Zeiten aufgegeben wurde. Aber auch die übrigen Aufzeichnungen enthalten noch vieles, was wir für überwunden und beseitigt betrachten müssen, mancherlei bunte und kreuzende Intentionen, mit denen der Dichter, als ihm der reiche Inhalt der Hauptsituation noch nicht vollständig aufgegangen war, das Stück zu füllen gedachte, die aber von selbst wegfielen, sobald die großen und ausgiebigen Motive zur Geltung kamen. Es haben diese Notizen, welche schon zum Theil in den früheren Ausgaben dem Fragment beigegeben waren, den Versuchen der Fortsetzung nur nachtheilig werden können, indem sie den weiteren

Verlauf des Stückes in eine Bahn zurückleiteten, welche Schiller bereits verlassen hatte.*)

Das Bruchstück hat bedeutende Vorzüge und ist großer Schönheiten voll. Aehnlich wie Voltaires Tancred, eröffnet es mit einer Versammlung, dem polnischen Reichstage, und dieser erscheint in seinem ganzen Charakter, vielleicht schon zu bewegt für den Eingang des Stückes. Im Folgenden tritt der polnische Nationalcharakter besonders glänzend in der Figur der Marina hervor, und die Tragödie exponirt sich in den ersten Scenen vortrefflich. Dann ist im zweiten Act die Erscheinung der Marfa im Kloster von erhabener Ruhe und der Eindruck, den der Bericht von dem Erscheinen ihres todtgeglaubten Sohnes auf sie macht, von grandioser Wirkung. Nicht minder ergreifend und hinreißend die Scene, in der Demetrius, im vollen Glauben an sein Recht, den vaterländischen Boden betritt. Ein so wundervoll angelegtes Stück mußte freilich den lebhaften Wunsch erzeugen, es zu seiner Abgeschlossenheit ergänzt zu sehen. Wie sehr Schiller den Gegenstand nach allen Seiten hin studirte, wie sehr er darauf bedacht war, dem Ganzen den Stempel des nationalen Gepräges aufzudrücken und wie eifrig und umsichtsvoll er sich nach den Mitteln dazu umthat, das ergeben hier in deutlicher Weise die erhaltenen Notizen, welche sich bis auf russische Sprichwörter erstrecken.

In den Briefwechseln ist öfters von einem andern Stoff die Rede, welcher Schiller schon vor und neben der Maria Stuart

*) Man sehe darüber meine ausführliche Darstellung in der Abhandlung, welche meiner Fortsetzung des Schillerschen Stückes hinzugefügt ist. Nur die Consequenz des in Schillers Fragment Enthaltenen und Angelegten durfte maaßgebend sein, demnächst die Fortführung des von ihm angeschlagenen Tones. Von beiden hatten v. Maltitz und Karl Kühne sich weit entfernt. Und so ist es auch ein nicht besonderer Ruhm, wenn Heinrich Laube in seiner neuesten Ergänzung darauf ein Gewicht legt, daß er sich streng den Schillerschen Aufzeichnungen angeschlossen. Sehr richtig sagt Hoffmeister bei Gelegenheit eines ähnlichen Entwurfes (Nachlese III, S. 240), es seien diese „rhapsodischen Umrisse nichts als ein Suchen und Fragen.“



beschäftigte: Warbeck, die Geschichte eines falschen englischen Prätendenten. Es fehlen aber, so scheint es, Fragmente und ausführlichere Notizen für diese Composition; ich glaube daher, daß der Dichter sie fallen ließ, sobald er mit Demetrius bekannt wurde und sich für diesen entschied; der letztere Stoff ist ein ähnlicher, aber in jeder Rücksicht weit vorzüglicherer. Hinter dem Demetrius hätte ein Warbeck keine Rolle mehr spielen können, um so weniger, als sich mehrere Situationen wiederholen müßten.

Und so bin ich denn auch der Meinung, Schiller habe von den öfters erwähnten Malthesern, für die ihm die zusammenhaltende Handlung im Mittelpunkt des Stückes fehlte (s. o.), bereits völlig Abstand genommen, es ist aber in hohem Grade kennzeichnend, daß ein Werk, auf welches Schiller so viel Kraft bereits verwendet hatte, dennoch unausgeführt blieb. Die Gründe davon sind wohl aufzufinden und der in den Werken gegebene Plan, zu dem man die von Hoffmeister gesammelten Nachträge hinzunehme, bietet gleichfalls hinreichenden Aufschluß. Schiller imponirte die Großartigkeit des Stoffes, das Christlich-Heroische, die romantische Poesie der Ritterorden, und er knüpfte philosophische Ideen daran, welche auszusprechen der Chor dienen sollte; allein bis zu einem wirksamen und bühnengerechten Drama blieb noch ein weiter Weg und es war sehr fraglich, ob er überhaupt gefunden werden konnte, zum Theil auch schon darum, weil keine Frauen in dem Stück vorkommen und weil es an der Hauptsache fehlte, einer durchgehenden hinreichend anziehenden Handlung, welche zugleich eine Zahl von Charakteren ins Spiel brachte. Schillers Bemühung um das Stück ist nur insofern von Bedeutung, als sie den Ernst des Kampfes bezeichnet, mit dem er um die Kunst geworben. Einen Theil der Gedanken, welche im Stück hervortreten sollten, verwendete Schiller im Jahr 1798 für das lyrische Gedicht der Kampf mit dem Drachen; die im Sinn gehabte Kunstform dagegen fand ihre Stelle in der Braut von Messina und war mit dieser absolvirt.

Schiller hat, theils um seine Zeit auszufüllen, wo ihm Kränklichkeit das Aufbieten seiner vollen Kraft verbot, theils um dem Bedürfniß des aufblühenden Theaters zu genügen, auch zum öftern dramatische Werke fremder Autoren bearbeitet und übersetzt, aus alter und neuer Zeit, aus dem Griechischen, dem Italienischen, dem Französischen. Zuerst ist hier seine Bearbeitung von Stücken des Euripides zu erwähnen, der Scenen aus den Phönizierinnen und eine vollständige Bearbeitung der Iphigenie in Aulis, aus den Jahren 1788 und 89. Schiller war des Griechischen nicht mächtig und hat sich wahrscheinlich an lateinische oder französische Uebersetzungen gehalten; als er später gegen Humboldt den Wunsch aussprach, das Griechische zu erlernen, rieth dieser ihm ab, seine kostbare Zeit daran zu setzen, auch Herder und Goethe, die so viel gethan, das griechische Alterthum zu erschließen, hätten nur geringe Kenntniß der Sprache besessen. Um so freier konnte Schiller zu Werke gehen, und wahrlich ist die Arbeit nicht zu verachten; in freiestem Wurf seiner deutschen Sprachbehandlung treten die Intentionen des Dichters stets wirksam entgegen, von dem oft Herben, das sonst den wortgetreuen Uebertragungen anhaftet, ist hier nicht die geringste Spur und man steht dem reinen Dichtergeist hier unmittelbar gegenüber. Frisch und schwungvoll sind namentlich auch die Chorgesänge wiedergebracht und wohl mag von da ab sich des Dichters Vorliebe für Einführung des Chors in die Tragödie herschreiben. Die Phönizierinnen aber haben wegen ihres Inhaltes, des Bruderkampfes zwischen Eteokles und Polynices, noch eine besondere Beziehung zur Braut von Messina.

Im Jahr 1800, demselben in welchem Goethe den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte, bearbeitete Schiller Shakespeares Macbeth für dieselbe, beides wohl auf besonderen Wunsch des Herzogs. So wenig wir an diese Bearbeitung die Forderungen stellen dürfen, denen überhaupt und zumal nach heutigen Ansprüchen eine wirkliche Uebersetzung zu genügen hat,

so darf dieser gegenüber doch der Werth der Schillerschen Arbeit nicht leiden, ja leicht könnte es sein, daß bei näherer Betrachtung sogar der Wunsch erwüchse, für die Bühne in gewissen Fällen diese freiere Form der Aneignung selbst einem strengeren Anschluß vorzuziehen, zumal da in der ganzen Auffassung und scenischen Anordnung ein so großer Abstand zwischen der heutigen Darstellung und der von Shakespeare gewollten besteht.*)

Aus dem Bedürfniß des Theaters nach mehr Abwechselung des Repertoirs als die damals sehr rüstige Production zu bieten im Stande war, erwuchs Schillers Aneignung von Gozzis Turandot, ein Werk, das insofern noch besonders anziehend ist, als die stets neuen Räthsel, welche die jedesmalige Aufführung verlangte, Schiller, und einmal auch Goethe, zu artigen Erfindungen veranlaßt hat.

Aber auch noch in seinem letzten Lebensjahr nahm Schiller, wenn seine Kraft sich angegriffen fühlte und doch der Trieb der Thätigkeit sich regte, zu solcher Arbeit seine Zuflucht. Wir verdanken ihr die schöne Verdeutschung von Racines bestem Stück, der Phädra. Von ihr ist viel Gutes zu sagen, ja es darf ausgesprochen werden, daß, während sonst stets die Uebertragung gegen das Original verlieren muß, hier das Umgekehrte eingetreten ist: das Stück hat in unverkennbarer Weise gewonnen. Nicht nur ist in Schillers Hand von dem Inhalt nichts verloren gegangen, sondern alles tritt freier und unmittelbarer auf, der steife Alexandriner mit aller Peinlichkeit des Ausdrucks, die er in seinem Gefolge hat, ist glücklich beseitigt, die Personen sprechen natürlich, der Ausdruck erhält Kraft und Schwung, das Stück ist dem Griechischen näher gebracht, als der Autor es vermocht hat. In dieser Gestalt ist das Stück noch heute von guter

*) In England hat man noch die Tradition, von der wir durch englische Schauspieler in Deutschland einen Begriff erhalten konnten. Die Abweichung besteht besonders in der Scene des Gastmahls und der Erscheinung von Bankos Geist, so wie in der Scene, wo Macbeth ficht.

Wirkung auf unsern Bühnen und diese sollten es sich nicht nehmen lassen.*)

So schließen wir denn hiermit Schillers reiche und tiefeingreifende Thätigkeit auf dem Gebiet eines nationalen Theaters. Die Folgezeit hat viele Bewerber gebracht, aber keinen, der sich ihm an die Seite stellen dürfte.

---

*) Ein neuestes Stück dieses Namens kann sich in keiner Art demselben gegenüberstellen.

XI.

Nicht ausgeführte Entwürfe.

Aber auch mit allem, was bisher erwähnt worden, ist Schillers dramatische Thätigkeit nicht abgeschlossen, der Umfang dessen, was sein lebhafter Geist in seinem verhältnißmäßig kurzen Leben nach einander ergriffen und neben einander gehegt, ist, wie neuere Veröffentlichungen ergeben, noch ungleich größer. Kein Stoff konnte an ihm vorübergehen, den er nicht sogleich darauf ins Auge gefaßt hätte, ob nicht daraus ein Drama, namentlich eine Tragödie, zu gestalten sei; außerdem drängten auch in früherer Zeit schon die äußeren Verhältnisse auf reiches Schaffen hin, denn dies, bei geringem Lohn, sollte zugleich sein Leben fristen.

Wir wissen, daß ein Cosmo von Medicis ihn beschäftigte, daß er in Mannheim neben dem Don Carlos einen Conradin im Auge hatte, daß er in Dresden ein Trauerspiel „der Menschenfeind" (s. o.) entwerfen wollte; aber eine neuere Publication giebt uns noch eine ganze Reihe bisher unbekannter Stücke, an welchen Schiller vorübergehend gearbeitet hat, deren Pläne mehr oder weniger ausgebildet sind und von denen sogar einzelne Bruchstücke sich vorgefunden haben. Es ist dies die sehr werthvolle, von Schillers Tochter, Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm, 1867 im Cottaischen Verlag erschienene Schrift: Schillers dramatische Entwürfe, zum ersten Mal veröffentlicht. Noch viel werthvoller freilich würde diese Herausgabe sein, wenn sie uns irgend

Fingerzeige böte über die Zeit, welcher die einzelnen Entwürfe angehören; auch läßt die nach diplomatischer Treue strebende Wiedergabe doch manches unverständlich und räthselhaft. Selbst die von dem Dichter den einzelnen Entwürfen gegebenen Nummern scheinen keine Beziehung auf die Zeit der Entstehung zu haben; wir sind also in dieser Rücksicht, von der die Beurtheilung wesentlich abhängt, nur auf Vermuthung verwiesen.

Zwei dem Alterthum angehörige Stoffe, ein römischer und ein griechischer, eröffnen die Sammlung: Agrippina und Themistokles, ersterer die Geschichte Nero's betreffend und diesen selbst auf die Bühne führend. Der Einfluß der historischen Stücke Shakespeares, namentlich dessen Julius Cäsär und Coriolan, scheint auf diese Stoffe hingelenkt zu haben, so wie die Lecture des Plutarch, aus dem auch jener geschöpft. Die Mutter des Nero, Agrippina, sollte in wirksamem Contrast ihrem bösen Sohn gegenübergestellt werden. Wir lesen die Worte: „Agrippina beschützt die gute Sache gegen den Nero, wie sie schon bei Brittanicus gethan hat. Dies giebt Gelegenheit einen schönen Charakter einzuführen, ohne dem Geist des Ganzen zu widersprechen, denn dieser gestattet nicht, daß das Gute dem Bösen, sondern will, daß Böses dem Bösen entgegenstehe." Aber: — „Sie muß als Mutter gegen den Sohn dastehen. Zwar als eine sehr schuldige Mutter, aber nicht gegen den Sohn schuldig." Dann von dem andern Hauptcharakter: „Nero ist eitel auf seine Talente, er hat nur kleinliche Neigungen, durchaus nichts Großes und Edles in seiner Natur. Er hat eine gemeine Seele; daher kennt er auch keine Großmut in seiner Rache, und alles haßt er, was edel und achtungswürdig ist in Rom. Er ist dabei im höchsten Grad feigherzig, argwöhnisch, leicht aufzuschrecken, schwer zu versöhnen. Er ist habsüchtig, wollüstig, liederlich." Also kein großartiger Verbrecher; das Tragische sollte, wie der Titel sagt, in der Rolle der Agrippina liegen: „Ihre Ermordung geschieht zweimal, da sie das erstemal entrinnt." Das Stück wird seine großen inneren Schwierigkeiten

gehabt haben und wir begreifen, daß es liegen blieb. Ein paar Scenen sind scizzirt, in Versen, also auch dies nach Shakespeare, mit Correcturen und Lücken, jedenfalls noch sehr anfänglich; auch alles was über den Inhalt und Plan gegeben wird, hat noch wenig Gestalt und Umriß, so bleibt namentlich noch fraglich, ob Neros Gemahlin Octavia vorkommen sollte. Recht bemerkenswerth erscheint noch folgende Angabe: „der Aberglaube der Römer muß in der Schilderung besonders hervorspringen.“ Und: „Das Nativitätstellenlassen ist ein Regal, es ist ein capitales Verbrechen, die Magie über die Zukunft zu fragen.“ Wir werden an Wallenstein erinnert.

Noch bedeutender ist Schillers Conception eines Themistokles. Hoffmeister hatte in seiner Nachlese (1858) S. 233 ein einzelnes Blatt des Entwurfes mitgetheilt, jetzt erhalten wir eine andere ähnliche Aufzeichnung und zugleich Näheres von dem Inhalt, eine Reihe von Gedanken, a bis t, für einzelne Scenen, wodurch das Ganze sich äußerst reich und voll der verschiedenartigsten, ausgiebigsten Momente erweist. Der verbannte Held ist im Auslande, am persischen Hof, man rüstet den Krieg gegen Griechenland, der zugleich seiner Rache dienen soll. Diese seine Rache ist an ihrem Ziel, da erwacht plötzlich in ihm die Vaterlandsliebe, die Sehnsucht nach der Heimat; diesem inneren Conflict erliegend, giebt er sich den Tod. Schiller wollte hier den Gegensatz griechischer und persischer Sitte zeigen, Griechenlands Blüte und wachsender Ruhm sollte dargestellt, die Schlacht von Salamis erzählt werden; Themistokles erinnert sich mit Begeisterung der früheren Zeit, sogar die olympischen Spiele gedachte der Dichter einzuflechten. Der Perserkönig sollte unerschüttertes Vertrauen zu Themistokles haben, während der Neid der Perser gegen ihn rege wird; eine Tochter des Helden, Nesiptolene, wollte er als die Priesterin der Mutter der Götter einführen, ein Kind oder Enkel ist für die Griechen begeistert. Diese, welche in der Gestalt von Atheniensern und Joniern an den persischen Hof kommen, verachten Themistokles,

er liebt sie mit heftiger Leidenschaft; auch ein griechischer Philosoph sollte vorkommen, griechische Mimen sollten „einige Scenen aus einer verloren gegangenen Tragödie des Aeschylus, die ganz dazu geeignet ist, Themistokles in eine rührende Begeisterung zu versetzen,“ vortragen. Endlich: „Er stellt ein Opfer an, unter dem Vorwand seiner Abreise in den Krieg, es ist aber sein Todtenopfer.“

Wie bei allen vorbereitenden Aufzeichnungen, wir erinnern an die zum Demetrius, stellte Schiller sich vorläufig eine möglichst große Zahl von Motiven, Contrasten und Conflicten zusammen, von denen etwa Gebrauch zu machen sein könnte, noch unbekümmert um diese Wahl und um die nähere Verbindung und Anordnung, so daß immer von hier bis zu einem eigentlichen Scenarium noch ein weiter Schritt bleibt. Der Dichter arbeitet gleichzeitig von innen heraus und von außen hinein, wie dies zusammentreffen und sich ins Gleichgewicht setzen wird, bleibt noch unentschieden. Im gegenwärtigen Fall zeigt sich ein gewisses Mißverhältniß der beiden Wege und dessen, was sie ergeben; der eigentliche wahre Conflict liegt hier lediglich im Herzen des Themistokles und dies ist es, was den Werth des Stoffes für dramatische Behandlung keineswegs erhöht, vielmehr genöthigt hat, so vieles von außen heranzuziehen.

Wir müssen bedauern, nicht von diesem Stück die genaue Zeit zu wissen. Hoffmeister, der einen Theil der Handschrift vor Augen hatte, denkt an die Zeit, wo Schiller sich, für immer, zum Drama zurückwandte; die Erwähnung des Aeschylus und die schon stark hervortretende Begeisterung für Griechisches kann allerdings auf diese Periode hindeuten. Auch scheint es, daß der Dichter ein Stück nicht nach Shakespearischem Zuschnitt, sondern mehr eine regelmäßige Tragödie im Sinn hatte, welche in kurzem Zeitverlauf in der Nähe der Katastrophe, d. h. des Todes seines Helden, sich aufbauen sollte.

Die Zurüstung zu zwei ferneren Tragödien ist von nicht

minderem Interesse; sie haben nach Stoff und Behandlung eine Gemeinschaft und unterscheiden sich erheblich von den soeben betrachteten: die Gräfin von Flandern und die Herzogin von Celle. Beide müssen den Dichter angelegentlich und länger beschäftigt haben, oder sind wiederholt in Betrachtung gezogen worden, wie die ausführlichere Skizzirung des Ganzen und die Disposition nach Acten und Scenen dies deutlich zu erkennen giebt.

Die Gräfin von Flandern ist insofern besonders beachtenswerth und merkwürdig, als dies Stück, abweichend von allen Schillerschen Stücken, uns den Dichter von einer ganz neuen Seite zeigt. Es ist nicht politisch, noch verfolgt es irgend eine andere Tendenz, selbst das Historische tritt sehr zurück und dient nur als Hintergrund, es ist ein Intriguenstück und bewegt sich mithin auf einem Boden, auf dem wir Schiller noch nicht gesehen haben; dazu kommt, daß es nur Erfolg haben konnte bei mehr innerlicher Behandlung, bei feinster Ausführung. Plan und Inhalt ergiebt sich am besten aus Schillers eigenen Worten:

„Eine regierende Gräfin von Flandern wird von ihrem Volk und ihren Großen genöthigt, binnen einer kurzen Frist die Wahl eines Gatten zu treffen, der sie lang auszuweichen gewußt hat.

„Vier mächtige Freier machen Ansprüche auf sie, unter diesen sind zwei fremde Prinzen und zwei ihrer vornehmsten Vasallen. Sie liebt keinen und fürchtet jeden.

„Die fremden Prinzen machen ihre Geburt, ihre Macht, ihre Reichthümer geltend, die einheimischen Freier prävaliren sich ihrer persönlichen Vorzüge und des Staatsvortheils; die ersten suchen ihren Zweck durch Trotz, die anderen durch Ränke zu erreichen.

„Die Gräfin ist ganz ohne Stütze, ihre Freunde sind ohnmächtig, ihr Volk verlangt ihre Heirath und wird von den Großen aufgereizt, sie hat keine andre Waffen als Klugheit und List, sich der verhaßten Wahl zu entledigen.

„Ihre Abneigung dagegen gründet sich nicht bloß auf ihre Gleichgültigkeit und ihren Widerwillen gegen die Freier. Ihr

Herz ist schon für einen andern interessirt, einen jungen Damoiseau an ihrem Hof, der nicht im Stande ist sie zu schützen, der keine Ansprüche an sie machen und den sie nicht wählen kann, ohne sich selbst und ihn zu Grunde zu richten.

„Florisel ist der jüngere Sohn eines sehr edeln aber herabgekommenen Geschlechts; er hat nichts als seine Ahnen, und muß am Hof seiner Fürstin von seinen treuen Diensten sein Glück erwarten; aber er ist liebenswürdig, tapfer, verständig und hochgesinnt und seiner Gebieterin mit einer Neigung, die an Anbetung grenzt, ergeben. Von dem Vorzug, den ihm die Gräfin giebt, weiß er nichts, und ob er gleich für keine andere Dame Augen hat als für sie, so ist ihm doch der Gedanke nie gekommen sie zu besitzen. Selbst die bevorstehende Heirath der Gräfin beunruhigt ihn nur insofern als er ihre Abneigung dagegen bemerkt und keinen der Bewerber für würdig genug hält, sie davon zu tragen.

„Die Aufgabe des Stückes ist also eine doppelte, erstlich, die zudringlichen Freier zu entfernen, zweitens dem Geliebten einen unwidersprechlichen Anspruch an ihre Hand zu erwerben. Diese zweifache Aufgabe wird dadurch in Eine verwandelt, daß Florisel, indem er durch seine Wachsamkeit, Treue und Tapferkeit die Unternehmungen der Freier vereitelt, sich zugleich das höchste Verdienst um das Land und die Fürstin erwirbt und sich als den würdigsten Gegenstand ihrer Liebe darstellt. Aber erst nach den bänglichsten Verwickelungen trägt die List, der Muth und die Liebe diesen Sieg davon.

„Um die fremden Freier loszuwerden, bedient sich die Gräfin mit vieler Klugheit der einheimischen. Diese haben ein Interesse, die ausländische Heirath zu verhindern, und obgleich das Volk jene begünstigt und die Großen selbst, aus Neid gegen ihre mächtigen Mitvasallen, lieber einen Fremden als einen Unterthanen zum Herrn haben wollen, so weiß die Gräfin doch sich der ein-

heimischen Freier so geschickt zu bedienen, daß die ausländischen das Feld räumen müssen."

Nach diesen Grundzügen ist das Stück höchst einfach und durchsichtig, obwohl es an historisch Gegebenes anknüpft, ist dies doch gering und unwesentlich, in der Hauptsache kann das Stück als freie Erfindung angesehen werden, woher auch nur die Einfachheit der Composition erklärlich wird. Dem gegenüber spielt aber doch zugleich die Intrigue eine große Rolle, denn, wie es heißt, die Heldin „hat keine anderen Waffen als Klugheit und List". Dieser List hilft die Liebe, so daß das Stück seinem wahren Inhalte nach heißen könnte: Liebe und List. Es ist selbstverständlich keine Tragödie, höchstens ein Schauspiel, könnte sogar als Komödie behandelt werden.

Der Entwurf, so weit wir ihn gegeben haben, ist nicht viel mehr als ein Recept, dessen Ausführung noch große Schwierigkeiten hat. Wo es heißt, daß Florisel durch Treue, Wachsamkeit und Tapferkeit sich zugleich das höchste Verdienst um das Land, wie um die Fürstin erwirbt, sollte er an der Spitze von 300 Edelleuten in einer Schlacht gegen den Grafen Artois den Sieg entscheiden.

Schiller ließ das Stück liegen, und wir begreifen es wohl. Seine Erfindung ist etwas theoretisch und abstract, der Weg bis zur Ausführung ist weit und diese erforderte vielleicht Eigenschaften, welche der Dichter nicht besitzt, worin seine Stärke und Eigenthümlichkeit nicht liegt. Man möchte daher vermuten, der Plan sei aus einer Zeit, wo der Dichter sich selbst noch nicht vollständig gefunden hatte, wo er eine Art Seitenstück zu Egmont im Sinne hatte, in dem auch Volksscenen vorkommen sollten. Neben keinem Stück von Wallenstein und Maria Stuart ab, konnte Schiller für diesen Plan noch ein warmes Interesse haben.

Der Dichter gerieth auch bei den Andeutungen für die nähere Behandlung sogleich in Verlegenheit. Wir erfahren noch, daß einer der am meisten drängenden Freier, Graf Aremberg, eine Geliebte seines Herzens hat, die ihm ein Anderer, Montfort, streitig macht;

diese verspricht die Gräfin von Flandern ihm zu verschaffen und macht dadurch aus ihrem drohenden Freier einen Vertrauten, Freund und Beschützer. Aber die Geliebte des neuen Freundes, eine Gräfin von Megen, eine Anverwandte der Gräfin von Flandern, liebt ihn nicht, sondern — „sondern hat auch eine zarte Neigung zu Florisel, welche sie weniger verbirgt als ihre Gebieterin." Zuletzt noch eine Verwechselung der beiden Gräfinnen, die „auf einerlei Art angezogen."

Man wird hiernach kaum bedauern, daß Schiller das Stück, das bereits nach Acten entworfen war, zur Seite schob. Er hätte nicht Schiller sein müssen, denn in der That ist hier mehr ein Stück für Scribe — wiewohl unser Dichter es immer noch anders gemacht hätte. Man darf sagen, es sei zu einfach und durchsichtig in der Anlage, zu verwickelt in der Durchführung. Und hätten die vielen Freier, ausländische und inländische, nicht eine gar zu untergeordnete Rolle spielen müssen neben den verschobenen Liebespaaren?

Noch finden wir in den sehr schätzenswerthen Mittheilungen der Frau von Gleichen-Rußwurm: „Ideen zu einem Trauerspiel die Herzogin von Celle." Es genüge darüber das Folgende aus Schillers Aufzeichnungen:

„Aus diesem Stoff kann eine Tragödie werden, wenn der Charakter der Prinzessin vollkommen rein erhalten wird und kein Liebesverhältniß zwischen ihr und Königsmark stattfindet."

„Das tragische Interesse gründet sich auf die peinliche Lage der Prinzessin im Hause ihres Gemahls und am Hof ihrer Schwiegereltern. Mit einem Herzen, welches Liebe fordert und im Hause ihrer Eltern einer zärtlichen Behandlung gewohnt, ist sie an den Hof zu Hannover unter Menschen gekommen, welche für nichts Sinn haben als ihre Fürstlichkeit und für die Vergrößerung ihres Hauses. Als die Tochter einer bloßen Adligen (denn ihre Mutter war nicht fürstlichen Geblüts) wird sie an dem stolzen Hof zu Hannover mit Verachtung angesehen. Ihr Gemahl hat sie nicht

selbst, viel weniger mit Liebe gewählt; bloß um die Erbschaft des Herzogthums Celle sich nicht entgehen zu lassen hat die Churfürstin ihre Abneigung gegen ein solches Mißbündniß überwunden und die Prinzessin ihrem Sohn zur Gemahlin gegeben. Für ihre Person ist sie also unwillkommen in diesem Fürstenhaus, ihrem Gemahl, der sie nicht gewählt hat und der schon in der Gewalt einer Maitresse ist, ist sie gleichgültig und wird bald durch ihre Empfindlichkeit lästig.

Die Prinzessin Sophie, denn das ist der Name der Heldin, sollte reich mit Tugenden ausgestattet werden und für sie, die nach vielen Kränkungen zuletzt „einen gewaltsamen Entschluß ergreift," Rührung erweckt werden. Die Schwierigkeit dessen, so wie des Stückes überhaupt, verbarg der Dichter sich nicht, es begreift sich deshalb leicht, daß er es liegen ließ, sobald sich ihm Stoffe darboten, die in die Volksgeschichte eingreifen, Ideen aussprechen, imposante Charaktere bringen. Dem Großen gegenüber muß das Peinliche verschwinden, das Rührende gegenüber dem wahrhaft Tragischen.

Fünfundzwanzigstes Buch.

Schiller's lyrische Gedichte.

I.

Die lyrischen Gedichte.

Erste Periode.

Es kann fraglich sein, ob Schiller höher stehe als dramatischer oder als lyrischer Dichter; seine unvergleichliche Popularität beruht zweifellos auf seinen Gedichten. Diese sind sehr bald nach ihrem Erscheinen in das Volk gedrungen und haben sich seit bald einem Jahrhundert darin erhalten, aus unseren Schulen sind sie durch Späteres nicht verdrängt worden, und werden es auch in keiner Zeit, die sich absehen ließe. Außer ihrem vollgültigen poetischen Gehalt sind es noch mancherlei andere Eigenschaften, welche sie dem deutschen Volk und der Jugend beider Geschlechter so nahe bringen. Schiller ist recht eigentlich der Dichter des Jünglingsalters, weil eben seine Poesie diesen Charakter trägt, der Deutsche aber findet hier, was seinem Streben nach Ernst und Tiefe entspricht, gepaart mit poetischem Schwung, die Darstellung mischt sich stets mit Betrachtung, diese bleibt jedoch weit entfernt von der Nüchternheit des hinter liegenden Jahrhunderts, mit innerer Erhebung und einem sogleich vorklingenden Antheil des Gefühls strebt sie ins Allgemeine und Große, dabei gehen Anschauung und Phantasie niemals leer aus, und der Klang und Fall der Worte wirkt in seinem hohen Pathos fortreißend, aufschwingend, ja selbst berauschend, so daß auch ohne das volle Verständniß sogleich die

poetische Stimmung erwächst. Es ist in Schillers lyrischen Versen nicht nur ein gewichtvoller Inhalt, sondern auch für das geistige und sinnliche Ohr ein Vollklang, ein Schmelz und eine Melodie, wogegen die meisten Dichter vor und nach ihm als trocken und dürftig erscheinen, Tugenden, die überall und ganz besonders in Deutschland ihres Eindruckes gewiß sein können.

Aber während diese Eigenschaften, als in der innersten Natur des Dichters begründet, seinen Gedichten beinahe ohne Ausnahme gemeinsam sind und sich selbst auch seinen Uebersetzungen mittheilen, sind die einzelnen Stücke doch wieder noch sehr verschieden, einmal nach ihrem Inhalt und der Gattung, dann aber auch nach der Bildungsstufe des Dichters. Denselben Weg, welchen Schiller von seinem Ausgang im Drama bis zu seinen letzten großen Leistungen zurückgelegt hat, eben diesen oder einen noch größeren sehen wir ihn auch auf lyrischem Gebiet durchmessen. Hier aber, da wir einmal seine Entwickelung kennen, beruht das Interesse vorzugsweise auf den spätern, insbesondere denen, welche er geschaffen hat im Zusammenleben und Wirken mit Goethe und unter dessen geistigem Einfluß.

Ist schon in Schillers Leben zur Zeit, da äußere Bedrängnisse ihn drückten und grausam umherwarfen, manches nicht einem allzu hellen Licht auszusetzen, finden wir hier und da eine Irrung des Gefühls, über die aus Achtung vor dem wahren Schiller besser hinweggegangen wird, so gilt Gleiches auch von gar manchem Gedicht seiner ersten Periode; und hier mehr ans Licht zu ziehen als der Dichter selbst erhalten wollte, kann als ein an diesem, so wie auch an der deutschen Nation verübtes Unrecht angesehen werden.*) Allerdings hat er selbst in die bei seinen Lebzeiten

---

*) Bei einer kritischen Ausgabe, wiewohl auch dieser die Rechte des Autors einzuschärfen sind, läßt sich das Heranziehen des Zurückgelegten, Verschollenen, glücklich der Vergessenheit Anheimgefallenen noch am ersten verstehen und entschuldigen, geschieht dies aber mehr in merkantilischem Interesse in solchen Ausgaben, welche in jeder Hinsicht für die allgemeinste Verbreitung bestimmt sind,

veranstaltete Ausgabe seiner Gedichte noch eine ganze Reihe von Stücken aufgenommen, welche vor seinem eigenen späteren Urtheil nicht bestehen konnten, so daß man wohl berechtigt ist anzunehmen, er würde hier bei längerem Leben und bei fernerem Fortschreiten in seiner Bahn auch noch weiter gesichtet oder umgeschmolzen haben, so viel noch möglich war. Sicher ist, daß nicht wenige der Gedichte, welche zur Zeit als Schiller sie gesammelt herausgab, wenigstens noch auf die Jugend ihre Wirkung hatten, jetzt auch bei dieser eine solche nicht mehr haben, so daß es kein Verlust wäre, wenn sie in populären Ausgaben fehlten; aber freilich, wer will hier entscheiden, zumal wenn auch in dem, was den Dichter der Nation nicht darstellt, doch immer die Kraft sichtbar wird, aus der ein solcher erwachsen konnte. Wir finden Gedichte, welche an Ungestüm, an Wildheit, wohl gar an Rohheit, den entsprechenden Eigenschaften der Räuber nicht nachstehen, welche in Schwulst und Ungeschmack mit dem wetteifern, was ein Jahrhundert zuvor darin geleistet worden, ja welche in wüster Ungeheuerlichkeit ein Aeußerstes erreichen; allein wir erkennen zugleich eine Gährung und ein Ferment, das diese Trübung sofort als eine vorübergehende kund giebt, und wir haben hier zu Gunsten des Dichters geltend zu machen, was er, gewiß mit Rückblick auf seine eigene

---

so unterliegt das dem härtesten Tadel, vollends wenn man diese schwachen, vom Autor selbst verworfenen oder gar apokryphischen Stücke mit den allgemein als werthvoll anerkannten in gleiche Reihe stellt, sie nicht nur daneben erscheinen läßt, sondern wohl gar mit ihnen mischt. Von den neuerdings concurrirenden wohlfeilen Ausgaben ist in dieser Rücksicht mehr oder weniger gesündigt worden. Man hatte hier streng zu unterscheiden das, womit der Autor Dichter der Nation ist und, was nur für den Literator Interesse haben kann — oder wohl gar philisterhafter Klatscherei anheimfällt. Ich bin aber auch schon damit nicht einverstanden, daß man die gesonderten Ausgaben der Gedichte nach Perioden theilt, sie nicht so giebt, wie Schiller sie ausdrücklich und mit sehr guten Gründen hat geben wollen. In solcher Rücksicht ist von allen jetzt erscheinenden Ausgaben der Werke die im Verlag des bibliographischen Instituts erscheinende populäre sehr zu loben; durch Hinzufügung der Jahreszahl genügt sie dem weiter gehenden Bedürfniß, während die besondere kritische Ausgabe, und hier ist es angewandt, genau der Chronologie folgt.

Entwicklung, so schön an seinen Freund Körner schreibt (am 27. April 1801): — „mir däucht, der Weg zum Vortrefflichen geht nie durch die Leerheit und das Hohle, wohl aber kann das Gewaltsame, Heftige zur Klarheit und die rohe Kraft zur Bildung gelangen." Diese Bildung und Läuterung ist bei Schiller erfolgt, aber wir sind darum nicht veranlaßt den Ausgangspunkt für etwas anderes zu halten als er ist.

Bei Beurtheilung der Schillerschen Gedichte halte ich mich nur berechtigt auf solche Rücksicht zu nehmen, welche Schiller anerkannt hat und dies geschieht in den im Jahr 1800 in zwei Bänden zu Leipzig herausgegebenen „Gedichten von Friedrich Schiller." In der Vorerinnerung zum zweiten Theil hält der Dichter mit richtigem Urtheil für nöthig auszusprechen: „Vielleicht hätte bei Sammlung dieser Gedichte eine strengere Auswahl getroffen werden sollen. Die wilden Producte eines jugendlichen Dilettantism, die unsichern Versuche einer anfangenden Kunst und eines mit sich selbst noch nicht einigen Geschmacks finden sich hier mit solchen zusammengestellt, die das Werk einer reifern Einsicht sind. Aber bei einer Sammlung von Gedichten, welche sich größtentheils schon in den Händen des Publikums befinden, konnte der poetische Werth nicht allein in Betrachtung kommen. Sie sind schon ein verjährtes Eigenthum des Lesers, der sich oft auch das Unvollkommne nicht gern entreißen läßt, weil es ihm durch irgend eine Beziehung oder Erinnerung lieb geworden ist, und selbst das Fehlerhafte bezeichnet wenigstens eine Stufe in der Geistesbildung eines Dichters." In diesen Worten ist eben so viel Bescheidenheit als Aufrichtigkeit und Wahrheit, denn hätte Schiller sich durchaus den Rang eines klassischen Dichters beigemessen, so hätte er besser die Brücke hinter sich abgebrochen, die Rücksicht auf die Nachwelt, falls er sie lebhaft gehabt, hätte bestimmen müssen zur Erwägung, daß jene Vorliebe der Zeitgenossen für Liebgewordenes fortfallen und nur dem rein ästhetischen Maßstabe weichen werde, so daß eben nur jene reiferen Werke den allgemeinen Geschmack zugleich bestimmen und vor ihm bestehen würden.

Auch sah der Dichter sich genöthigt, diese der Nachsicht bedürfenden Stücke nicht beieinander zu lassen, sondern sie zu trennen, zu mischen, hinter andere Stücke zu verstecken, aus dem einfachen Grunde, weil sonst in der Masse diese rohere Tonart nur noch abstoßender, noch contrastirender gegen die spätere Vollendung hätte erscheinen müssen, und — man sollte dem Dichter nicht zu sehr in die Karte sehen. Allein diese Mischung der Karte hat auch wieder ihr Uebles, sie trübt den Eindruck des wahren Schiller. Das hat denn nach seinem Tode den Herausgeber der Werke, Körner, bewogen, für diese Gedichte lieber die Ordnung nach der Zeit eintreten zu lassen und Perioden zu unterscheiden. Hierdurch und durch die Aufnahme von noch mehr Gedichten der ersten Periode tritt aber gerade hervor, was Schiller vermeiden wollte, es erwächst wieder jene ungünstige Gesammtwirkung der jugendlichen Werke, welche mit dem Rang des Dichters nicht besteht und zwar um so weniger, als seitdem die Fortbildung des allgemeinen Geschmacks erfolgt ist. Von dieser Ordnung der Gedichte nach Entwickelungsperioden, von dieser Wiedervereinigung der jugendlichen Werke war dann nur ein Schritt zu noch weiterem Aufsuchen und Darbieten alles dessen, was der Dichter der Vergessenheit zu übergeben wünschen mußte, was er leider nicht verbrennen konnte, da es einmal gedruckt war, freilich in verschollenen Zeitschriften, die keine Gefahr drohten.

Durch die in solchem Sinn unternommenen kritischen Ausgaben erwächst aber doch dem Kritiker ein Vortheil: er kann nunmehr beurtheilen, wieviel der Dichter bei seiner Sammlung verworfen, als seiner durchaus unwürdig, er gewinnt zugleich bestimmtere Gesichtspunkte für die Auffassung dessen, was Schiller retten wollte. Für den Verfasser dieser Blätter ist der Gewinn freilich von der Art, daß er gern den geringsten Gebrauch davon macht und eben im Interesse des Dichters selbst. Dagegen stehe hier die Bemerkung: es zeigt sich in diesen zurückgestellten Gedichten, meistens erschienen in der von Schiller herausgegebenen Thalia und An-

thologie, der Ursprung seiner damaligen Dichtungsweise ganz deutlich, nämlich einerseits der Zusammenhang mit den Erzeugnissen der Sturm- und Drangperiode, dann aber auch mit Klopstocks Dichtungsart, welche Schiller nach seinem heißblütigen Naturell sich eigenthümlich zurecht gelegt hat. Ich beziehe hierher das leichte Umsichwerfen mit Sonnen und Welten, mit Chaos und Weltuntergang, mit Erd' und Himmel, mit Himmel und Hölle, mit Gott und Teufel, Wollust und Grauen, überhaupt mit allen größten und äußersten Potenzen, in einer Weise, die nur zu Erschöpfung und Wiederholung führen konnte. Noch genug davon begegnet in den von Schiller anerkannten Stücken, dem Lied Amaliens aus den Räubern, der Phantasie an Laura, Entzückung an Laura, Melancholie an Laura, Laura am Clavier, der Reminiscenz an Laura*) u. s. w. Der Dichter war gegen diese Stücke voll Uebertreibung und Schwulst nachsichtiger, nicht nur, weil sie für ihn Erinnerungen einschlossen, sondern weil er eben in ihnen doch Kraft und Schwung erkannte; er hat dagegen, wie der Vergleich mit der Summe des jetzt Herausgeklaubten und Zusammengekehrten ergiebt, um so schonungsloser alles verworfen, was sich weitschweifiger ausbreitet, sich zu Mattheit und Plattheit neigt, offenbar in Uebereinstimmung mit seiner obigen Aeußerung gegen Körner.

Aber aus der Zeit der Räuber stammen doch schon einzelne Gedichte, in denen sich ein feinerer Kunstsinn meldet, dahin gehören zunächst die in dem genannten Stück enthaltenen Lieder Hektors Abschied und Brutus und Cäsar, beide in jenes Theaterstück ein-

---

*) Als Schiller im Jahr 1793 die Sammlung und Sichtung seiner Gedichte im Auge hatte und dabei Körner zu Rathe zog, schreibt er diesem am 27. Mai: „Unter den Gedichten, denen du das Leben schenkst, fehlen noch einige wenige, die mir der Erhaltung werth scheinen. Hektor und Andromache ist eines meiner besten und auch Amalie im Garten verdient Pardon. Unter denen an Laura ist das: die Entzückung vergessen, welches eins der fehlerfreisten ist. Laura am Clavier hätte ich Lust aufzuopfern. Es freut mich, daß du der berühmten Frau hast Gnade wiederfahren lassen."

geflochten, neben dem Räuberliede, das ein gewisses Recht hatte kannibalisch zu sein.

Besonders heben wir aus den Gedichten der ersten Periode, welche sich bis zum Jahr 1785, oder bis zu Schillers Aufenthalt in Weimar und Jena erstreckt, noch hervor: die Kindesmörderin, ein Stück voll kraftvoller Darstellung, das sich ganz dem Gedankenkreis und der Auffassung der Klinger und Wagner anschließt, dann die Schlacht, die bei einem entschiedenen Naturalismus eine mächtige Faust zeigt, in starkem Contrast gegen das spätere ideale Streben. Die Elegie auf den Tod eines Jünglings, des befreundeten Wekherlin, ist mit düsterem Pinsel gemalt, aber in grellen Farben, weit abweichend von Höltys Elegie auf ein Mädchen: Welt und Leben erscheint dem Dichter von der abstoßendsten Seite, im Ausdruck geht das Streben nach Gewaltsamkeit weit über die Linie der Schönheit hinaus, aber die Energie des Gedankens und Wortes ist unverkennbar, und diese gewinnt am Schluß auch Maaß und Rundung. Von Bedeutung ferner ist das Gedicht von 1781, „Männerwürde", das nicht nur den Mediciner, sondern auch den Mann und den Poeten zu erkennen giebt. Schiller stand nicht an, es in die Gedichte aufzunehmen; aus den Werken war es, wohl aus buchhändlerischen Gründen, verschwunden.*)

In anderer Rücksicht beachtenswerth sind solche Stücke, welche Schillers Zusammenhang mit Klopstock ins Licht stellen. Dahin gehört besonders „die Größe der Welt", ein Gedicht, das auch schon der Form nach diesen Zusammenhang bekundet, denn es ist in einer eigenthümlichen choriambischen Strophe verfaßt, welche hier mit Reimen auftritt, während wir sie in anderen nicht in die Werke aufgenommenen Stücken, ganz nach Art Klopstockischer Oden, auch ohne Reim finden, ich nenne das Gedicht „der Eroberer",

*) So auch in den Gedichten, und erst neuerdings in die wohlfeile Ausgabe von 1867 wieder aufgenommen.

vom Jahr 1777; dagegen ist stellenweis gereimt die in der Anthologie gedruckte „Hymne an den Unendlichen", bei der Schillers Autorschaft wohl nicht zweifelhaft sein kann.

Im Uebrigen dürfte anzumerken sein, daß sich in diesen frühen Gedichten aus den letzten siebziger und ersten achtziger Jahren schon häufig die Anwendung der Trochäen findet, welche später für Schiller charakteristisch werden. Allen diesen Gedichten der ersten Periode aber ist eine gewisse Vernachlässigung der Form gemeinsam, namentlich eine große Freiheit in den Reimen; wir finden nicht nur diejenigen unreinen Reime, welche Goethe und Schiller sich stets erlaubt haben, sondern der Dichter reimt ganz nach seiner schwäbischen Aussprache, sehr häufig weiche auf harte Consonanten, schreiten auf leiden, aber auch, besonders auffallend, verschiedene Vokale, Menschen auf wünschen, Finger und Sänger, Brummen, kommen.

II.

Die lyrischen Gedichte.

Zweite Periode.

Als Gedichte der zweiten Periode werden uns nur wenige gegeben; das hat seinen Grund, weil in dieser Zeit Schillers amtliche Thätigkeit beginnt, weil er hier seine historischen und philosophischen Studien macht, seine großen Dramen vorbereitet und schreibt. Er war hier gesammelter, ruhiger, konnte sich mehr in sich selbst vertiefen, es fällt hauptsächlich in diese Zeit seine Entwickelung zur Reife. So sind denn in solcher Rücksicht diese wenigen Gedichte von besonderer Bedeutung und der vollen Aufmerksamkeit zu empfehlen. Wie groß aber der Fortschritt sei, zeigt sich schon in dem weiten Abstande, in welchem innerhalb der Periode die früheren Gedichte von den späteren stehen. Das früheste „an die Freude" theilt noch viele Eigenschaften mit den Gedichten der ersten Periode, so schwungvoll es ist, geht es doch gar zu sehr ins Allgemeine und Abstracte, Unbestimmte und Uebertriebene und macht in Anschauungen und Bildern nach Klopstockischer Art gewaltige Sprünge; aber es läßt sich verstehen, daß es in seiner Zeit und noch weit hinaus von mächtigem Eindruck war, gelesen wie gesungen; ein Lied mit Chor von solchem Pathos und Ernst besaß man nicht; uns freilich will dieser Ernst für den Gegenstand zu schwer und die Freude nicht beflügelt genug erscheinen; klingt doch auch an vielen Stellen viel Leid und Bedrängniß mit hindurch.

In der That ist aber eine betrachtende Apostrophe an die Freude eben so kennzeichnend für den damaligen Standpunkt des Dichters als seiner Zeit. So ist denn auch das Gedicht „Resignation“ nicht so sehr das Gegenstück und der Contrast des vorigen, als es auf den ersten Blick scheinen kann. Das Stück kündigt sich in seinem Eingange als eine Elegie der mächtigsten Art an, unterstützt durch das Metrum und den Schmelz der Worte:

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen;
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur!

Allein dieser elegische Ton wird nicht ausgehalten und durchgeführt, es mischt sich sehr bald Zerrissenheit und Verbitterung, ja Scepticismus der ernstesten Art mit hinein, und diese Stimmung erklärt denn auch wohl zur Genüge, daß dem Stück die klare künstlerische Ausbildung fehlt bei viel Schönem. Man darf es keiner hellen Beleuchtung aussetzen, um es nicht nach mehr als einer Seite unklar und widerspruchsvoll zu finden, überdies einen Abgrund von düsterster Lebensanschauung aufzudecken. Der Glaube, welchen der Sprechende sich beilegt, gehört ihm offenbar nicht, er theilt vielmehr den Unglauben, der hier der Welt und dem Spötter in den Mund gegeben wird, und hiernach steht die Hoffnung dem Genuß sehr schwach gegenüber. An sich aber ist der „Schuldbrief“ und vollends der „Götterschwur“ eine höchst gewagte Fiction und daß außer der „Vergelterin“ noch Welt und Spötter sprechen, zuletzt aber der Genius, stört den künstlerischen Effect, der ja doch für die Worte des letzteren aufgespart werden müßte. Ein Gedicht, das so schließen sollte, mußte nun wohl auch anders anfangen, und eines, das so anhebt, anders schließen. Was aber die Gesammtauffassung und die eigentliche

Tendenz anlangt, so sind wir hier in der nächsten Nähe der Götter Griechenlands.

Die Götter Griechenlands, vom Jahr 1788, zuerst in Wielands Merkur gedruckt, sind ein Gedicht, das seit seinem Erscheinen in verschiedener Weise den größten Eindruck gemacht hat; wurde anfangs besonders die in der Zeit liegende Begeisterung für Griechenland und der poetische Klang empfunden, so hat später der Seitenblick auf das Christenthum um so größern Anstoß erregt; es kann auch nicht entgehen, daß dieser dem Gedicht wesentlich ist, wie es denn gefaßt werden muß als in der Mitte stehend zwischen den Gedichten „die Resignation" und „die Künstler". Das Leben der Griechen mit ihrem heiteren Götterhimmel wird als ein paradiesisches gegenübergestellt dem finstern des Mittelalters, das seine Schatten noch weit in die neuere Zeit hinein erstrecke, denn es concentrirt sich der Sinn des Ganzen in den Zeilen:

Finstrer Ernst und trauriges Entsagen
War aus eurem heitern Dienst verbannt,

und hierfür ist der Commentar bereits in der Resignation vorausgeschickt. Auf solchem Hintergrunde wird nun die mit allem poetischen Reiz geschmückte Schilderung einer durchaus nur als freundlich gefaßten Götterwelt, welche unmittelbar in die Welt der Menschheit übergeht, vor uns entfaltet:

Zwischen Menschen, Göttern und Heroen
Knüpfte Amor einen schönen Bund,
Sterbliche mit Göttern und Heroen
Huldigten in Amathunt.

Das Stück ist ein merkwürdiges Beispiel, wie sehr dichterische Kraft es in der Hand habe, die Dinge in einer gewissen Beleuchtung zu zeigen, ein dargebotenes Moment einseitig auszubilden, zumal wenn man dagegen halten will, wie der Dichter in späterer Zeit die Schicksalsbestimmung der Griechen ins Finstere gemalt.

Dabei ist aber nicht zu vergessen, worin das Hauptverdienst des Gedichtes liegen möchte, daß wir hier eine Auffassung des griechischen Cultus mit schwärmerischem Gefühl bekommen, während sonst die ganze Mythologie nur als, ein äußerlicher Zierrat, als ein Ausputz neuerer Poesie gebraucht wurde. Hier ist eine Vertiefung, eine Auffassung von innen heraus nicht zu verkennen, die Mythologie ist als ein Religiöses gefaßt, als ein Ernstes und Heiliges, wenn auch durchaus Heiteres und dem Menschen Freundliches. Indem nun der Dichter sich mit Sehnsucht einer Form des Cultus zuwendet, welche mit der Poesie in naher Verwandtschaft stehen könne, eignet er der Poesie selbst diese verlorene und doch so nothwendige Beziehung wieder zu und erhebt sie dadurch in eine ganz andere Region, offenbar schon in demselben Gefühl, wie wenig später die romantische Schule, von der Flucht des Leeren getrieben, sich dem Katholicismus in die Arme warf; aber auch Schiller bereits hatte ja diesem das poetische Moment abzugewinnen gesucht. Läßt sich nicht in Abrede stellen, daß unser Gedicht auf das Christenthum, oder, vorsichtiger gesagt, auf eine gewisse Auffassung desselben*) Schlagschatten wirft, welche diesem nicht

---

*) Schiller schreibt an Körner, Brief vom 25. December 1788: „Der Gott, den ich in den Göttern Griechenlands in Schatten stelle, ist nicht der Gott der Philosophen, oder auch nur das wohlthätige Traumbild des großen Haufens, sondern er ist eine aus vielen gebrechlichen, schiefen Vorstellungsarten zusammengeflossene Mißgeburt. Die Götter der Griechen, die ich ins Licht stelle, sind nur die lieblichen Eigenschaften der griechischen Mythologie in Eine Vorstellungsart zusammengefaßt. Kurz ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaub' ich auch fest, daß es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt." Das letztere zugleich beachtenswerth für das Gedicht „die Künstler", das damals in der Entstehung war, aus welchem Schiller auch sogleich eine Stelle giebt.

In anderer Weise sucht ein Hauptvertreter des christlich Positiven in seiner Anwendung entsprechender Maaßstäbe sich mit dem Gedicht abzufinden. Dr. Heinrich Gelzer (die deutsche poetische Literatur seit Klopstock und Lessing. Nach ethischen und religiösen Gesichtspunkten, S. 251): „Man hat an seinen „Göttern

günstig sein können, so wird doch der eben angedeutete Zusammenhang hier erklärend und mildernd mit in die Waage fallen müssen. In der Ausführung hat das Gedicht viel Schwung poetischer Beredtsamkeit, und daß der Dichter bei seiner Bearbeitung im Jahr 1800 drei schwache Strophen nach der fünften unterdrückte hat dem Ganzen nur noch mehr Nachdruck gegeben, am Schluß aber verwarf er drei allerdings verwerfliche Strophen und gab dafür eine neue, welche zugleich eine erhebliche Milderung enthält, wenn es von den Göttern heißt:

Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn!

Zumal mit dem Zusatz:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn. —

Freilich in ganz anderem Sinn gesagt, als die abgelaufene Periode der Dichtkunst diese Götter verwendete; der gemilderte Schluß aber stimmt kaum noch zu der beibehaltenen Strophe:

Schöne Welt, wo bist Du? Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch Deine fabelhafte Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde —

Denn eben das, was hier beklagt wird, kann nicht wenige Strophen weiter als Trost und als befriedigende Lösung erscheinen.

Griechenlands" als einem Bekenntniß des Heidenthums Anstoß genommen; aber eigentlich offenbart sich auch hier sein religiöser Zwiespalt in der Sehnsucht nach einer poetischen Natur-Religion, die seine Philosophie ihm zerstört hatte. Nur diese habe ihm die überall empfindbare Gottheit versagt, nicht die christliche Anschauung, die es ihm gewährt hätte." Etwas künstlich und dunkel.

Man sieht, daß die erste Gestalt mehr Einheit hat, die nachträgliche Abänderung nur Nothbesserung ist. Aber das ganze Gedicht hält sich mehr auf dem Standpunct des Oratorischen als einer wahren poetischen Schöpfung, welche der Forderung innerster Einheit gewachsen wäre. Uebrigens zeigen sich Einflüsse von Winkelmann und Lessing, von jenem in der allgemeinen enthusiastischen Anschauung des Alterthums und der griechischen Götterlehre, von diesem in der Strophe:

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden —

Worte, welche unmittelbar auf Lessing's Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" verweisen.

Den Abschluß für die Betrachtung der beiden vorgeführten Stücke giebt nun ein drittes, „die Künstler". Will dieses in seiner ausgebreiteten Contemplation mit vielen Seitenblicken und manchem prosaischen Ausdruck sich nicht mehr als Poesie ausnehmen, so ist es in anderer Rücksicht um so beachtenswerther und merkwürdiger, und zwar nicht nur für die Anschauung des Dichters, sondern seines Zeitalters und sogar in seinem Verhältniß zur Entwickelung der deutschen Philosophie. Es kann nicht entgehen, daß sich eben so wohl in der Resignation als in den Göttern Griechenlands ein Vacuum auf Seiten des Religiösen zeigt, das denn einigermaaßen durch die in die Poesie geretteten Götter ausgefüllt werden sollte, da der Eine herrschende Gott menschlicher Fassung zu fern liege; an derselben Stelle nun erscheint uns die Kunst. Sie ist die Incarnation der Wahrheit und alles Göttlichen in der dem Menschen entsprechenden Gestalt, sie ist das specifisch ihr Zugehörige, alle Bildung, alle Sittlichkeit geht von ihr aus, der Künstler daher der wahre Priester. In seine Hand ist die Würde der Menschheit gegeben, die verfolgte Wahrheit kann sich nur im Bilde der Kunst zeigen. Aber diese ist auch das Höchste, das hier zu erstreben bleibt: es heißt von ihr und dem Künstler:

der Vollendung Krone
Schwebt glänzend über eurem Haupt,
Mit euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur,
Mit euch dem freud'gen Erntekranze
Schließt die vollendende Natur.

Man würde sich die enthusiastische Feier der Kunst, die Erhebung des Künstlers zu einem so geheiligten Range gefallen lassen, ginge nicht durch das Ganze die zu Grunde liegende Vorstellung, daß durch solche Heiligung die vorausgesetzte Leere auf dieser Seite ausgefüllt werde. Es hat Zeiten gegeben, wo die Philosophie eine erschütterte Religion ersetzen zu müssen und zu können glaubte, allein von der Kunst, die stets nur dem Cultus gedient hat, wo sie am höchsten blühte, diese selbst als Cultus zu nehmen, ist offenbar neu und eigenthümlich. Es muß hier aber zum Verständniß die erste Phase des von Schelling zu Jena vor dem Jahr 1800 gepredigten philosophischen Systems herangezogen werden, denn dieser giebt prosaisch und dogmatisch, was hier von Schiller nur poetisch und symbolisch geboten wird: die Kunst als Höchstes an Stelle der Religion.

Das Gedicht wurde zuerst im deutschen Merkur gedruckt, März 1789, und wir lesen es noch heute ganz in derselben Form, was um so mehr auffallen kann, als Wieland erklärte, daß ihm mehreres unverständlich sei und Körner sich in gleicher Weise über Dunkelheit einiger Stellen beschwerte, so daß der Verfasser in seinem Brief vom 30. März einen Commentar giebt, welcher Beachtung verdient. Allein schon am 27. Mai 1793, als Schiller auf Sammlung seiner Gedichte bedacht war, schreibt er an denselben Freund: „Vor der Durchsicht der Künstler ist mir am meisten bange. Meine Ideen über Kunst haben sich seit der Zeit merklich erweitert, meine Gesichtspunkte sich verändert, manche Meinungen sich ganz und gar widerlegt. Doch muß ich gestehen, daß ich noch sehr viel Philo-

sophisch-richtiges in den Künstlern finde, und darüber ordentlich verwundert bin. Ueber den Gang des ganzen Gedichts fürchte ich mein Urtheil zu sagen; es befriedigt mich gar nicht." Aber man begreift, daß hier nicht zu helfen war, das Gedicht mußte bleiben, wie es dastand, als Document des damaligen Dichters und seiner Zeit. Wir sind damit einverstanden und zufrieden, da hier ohnedies seine Bedeutung liegt.

Das merkwürdige Werk gehört nun aber dem Jahr der Revolution an; auch dies kann Betrachtungen nahe bringen, denen wir aber uns nicht weiter hingeben mögen, indem wir nur bemerken, daß wenige Monate später der Eingang des Gedichtes nicht mehr geschrieben werden konnte.

Es ist in dieser Periode endlich noch einer Arbeit von sehr viel anderer Art zu gedenken, nämlich der Uebersetzung zweier Bücher der Aeneide*), welche 1792 in der neuen Thalia erschienen: des zweiten Buches: die Zerstörung Troja's, und des vierten, Dido, beide der Höhenpunkt des Virgilischen Werkes. Der Dichter selbst hielt sie werth, sie in die Ausgabe seiner Gedichte aufzunehmen, und wir können ihm darin nur beistimmen. Für ihn sollten sie ein Uebungsstück sein, und sie sind in der That ein sehr wohl gelungenes, durchaus mit gewandtem und beredtem Ausdruck, mit einem Gefühl dessen, was Wieland unerreicht ließ, ich meine des epischen Stils. Und dieser war um so schwerer zu erreichen, als Schiller die Form umgoß, den fortlaufenden Hexameter in die abgeschlossene achtzeilige Strophe, freilich keine Octaven nach italienischer Art, sondern freie Stellung der Reime und, leider, selbst ungleiche Länge der Verszeilen, jedoch durchaus jambisch, also nur in diesem Einen

*) Schon im Jahr 1780 erschien im Schwäbischen Magazin von Schillers Hand, aber ohne seinen Namen eine hexametrische Uebersetzung des Sturmes aus dem 1. Buch von Virgil's Aeneide, mit der Bemerkung der Redaction: „Probe von einem Jüngling, die nicht übel gerathen ist. Kühn, viel, viel dichterisches Feuer." Sie ist aber allerdings übel gerathen, der Vers gänzlich ungeschult, nicht einmal mit der richtigen Zahl der Füße, der Ausdruck ungelenk. Man hätte sie nicht an's Licht zu ziehen gebraucht, denn unserem Schiller gehört sie nicht.

Punkt eine Verbesserung der Wielandischen Strophe, aber immer noch eine Form, welche die Durchführung des ruhigen epischen Stils sehr schwer machte. Die große Abweichung von dem Maaß des Originals nöthigte zu freier Wiedergabe, denn die Strophe gebot regelmäßigen Abschluß, dem zu Liebe bald einzuschränken, bald wieder zu dehnen und zu füllen war, eine Lage, in der nur eine Dichterkraft sich behaupten konnte, wie denn auch die versuchten Fortführungen in gleicher Art*) einen starken Abfall zeigen. Aber während diese eigenthümliche Art freier Uebertragung als Leistung für sich gelten kann, sollte sie für den Dichter doch nur eine Vorübung sein, sie war ein Versuch, eine Probe, um ein Maaß zu finden, in dem sich ein deutsches Epos geben ließ. Allerdings hat Schiller damals ein solches im Sinn getragen, kein anderes und geringeres als die Thaten Friedrichs; wir wissen jedoch, daß dies unerfüllt blieb, Schiller fand seinen Beruf im Drama, und behandelte selbst den epischen Stoff des Tell in dieser Kunstform. Und hier dürfte eine Aeußerung Schillers zu verzeichnen sein, welche er im Jahr 1787 machte (Brief an Körner vom 14. October): „Er (Wieland) ist jetzt überzeugt, daß das Drama mein Fach ist. Ich bin es noch nicht."

Man hat gesagt, es sei bezeichnend, daß Schiller in seinen Uebersetzungen aus dem Alterthum sich vorzugsweise an Dichter von rhetorischem Charakter, an Virgil und Euripides gewendet habe, und man hat daraus auf den gleichen Charakter seiner eigenen Werke folgern wollen. Wenn daran Wahres ist, so darf man nicht zu weit gehen, denn gerade die Wahl dieser Bücher der Aeneide beweist, Schiller habe sich von höheren Eigenschaften dichterischer Darstellung angezogen gefühlt, besonders aber auch von dem epischen Stil derselben; Euripides aber stand dem modernen Bedürfniß näher als die älteren Tragiker, besonders auch durch seine Darstellung der Leidenschaft.

*) Unter andern von Nürnberger in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die neueste Ausgabe der Schillerschen Gedichte im Cottaischen Verlag noch diese zweite Periode des Dichters um ein neues Stück bereichert, unter der Ueberschrift: „Im October 1788.“ Der Dichter dankt „der großen Göttin,“ daß sie ihm die Gabe der Dichtkunst geschenkt und will ihr dafür dankbar sein bis der Tod die Umarmung zerreißt. Das Stück hat wenig Eigenthümliches und kann Schillers Dichterruhm nicht erhöhen, aber von einigem Interesse ist die Form, welche man in dieser Art von Schiller nicht erwartet, gereimte Hexameter, also nach Gottschedischer Art — wir haben aber schon oben Schillers Versuch kennen gelernt, lyrische Strophen der Alten mit Reim zu verbinden. Was hier möglich ist, hat später Platen getroffen — im trochäischen und anapästischen Tetrameter. Schillers Gedicht beginnt:

Daß du mein Auge weckest zu diesem goldenen Lichte,
　　Daß mich dein Aether umfließt;
Daß ich zu deinem Aether hinauf einen Menschenblick richte,
　　Der ihn edler genießt — u. s. w.

III.

Die lyrischen Gedichte.

Dritte Periode.

Wir widmen uns jetzt der Betrachtung derjenigen Gedichte, auf denen ganz besonders der unvergängliche Name des Dichters beruht, in denen die deutsche Nation ein höchst werthvolles Besitzthum verehrt. Diese Gedichte sind in verhältnißmäßig kurzer Zeit erwachsen, sie bezeichnen unzweifelhaft den Höhenpunkt von Schillers poetischer Schöpfung, die Periode seiner künstlerischen Durchbildung, und es verdient sogleich bemerkt zu werden, daß sich unter ihnen nur Vollgültiges und auch nicht ein einziges Stück von zweifelhaftem Werth befindet. Das dankt der Dichter seinem ernsten Ringen, wovon die Gedichte der zweiten Periode ein so deutliches Zeugniß ablegen, das dankt er aber auch ganz besonders seinem Zusammenwirken mit Goethe.

Zum allergrößten Theil finden sich diese Gedichte in dem mit Goethes Beistand herausgegebenen Musen-Almanach, welcher von 1796 bis 1800 neben den Horen erschien. Hatten die letzteren Schiller seinem älteren Kunstgenossen angenähert, so knüpfte sich hier das Band noch inniger, und zwar ebensowohl durch gemeinsames poetisches Schaffen als durch gemeinsamen Kampf gegen sehr unpoetische Widersacher.

Als Schiller die Herausgabe des Musen=Almanachs*) übernahm, hatte er keinen sonderlichen Vorrath von Gedichten für denselben, am wenigsten einen solchen, welcher für mehrere Jahrgänge hätte ausreichen können. Es mußte erst geschaffen werden, er brachte nichts mit als eben die Lust und Kraft des Schaffens. So ging denn alles frisch in die Welt, das Publicum erhielt stets das Neueste und von der horazischen Forderung einer neunjährigen Ablagerung war in keiner Weise die Rede: um so mehr die klassische Vollendung zu bewundern, in der gerade diese Gedichte auftreten, so daß auch später daran nicht geändert worden — bis auf ein paar Ueberschriften.

Gleich der erste Jahrgang bringt sehr Werthvolles von Schiller und läßt offenbar den Herausgeber als den Hauptdichter, als den Mittel= und Schwerpunkt des Ganzen erkennen. Als Titelkupfer dient der Kopf des Belvederischen Apollo, als Einleitungsgedicht finden wir das schwungvolle Stück: „die Macht des Gesanges", in der That ein Gedicht, womit Schillers Musenalmanach sogleich eine ganz andere Stellung einnimmt als alle seine Vorgänger. Die Macht des Genius und seine unerforschte Tiefe spricht sich in beredten Worten aus und es wird eben die Endschaft der Periode proclamirt, „in der Werke des Witzes und Verstandes für Poesie gelten konnten." Als heiteres Gegenstück gehört dazu Pegasus im Joche und ein sanfter elegischer Ton bei großer Vollkommenheit der oratorischen Form herrscht in dem schönen Stück „die Ideale". Von feinem Geschmack und edlem poetischen Hauch sind dann die antiker Form sich nähernden Stücke in einer ganz lobenswerthen Behandlung des Distichons.

Von dem Jahrgang von 1797 liegt mir die dritte Auflage vor, welche bekanntlich dem Aufsehen verdankt wird, das die Xenien machten. Ueber diese und Schillers Antheil haben wir schon oben

*) Der erste Jahrgang im Verlag des Hofbuchhändlers Michaelis zu Neustrelitz, die folgenden bei Cotta.

(IV, 441) gehandelt und es kann nicht zweifelhaft sein, daß er es hauptsächlich war, der ihnen die Schärfe und den Nachdruck gab, mit dem sie wirkten. Aber das leichte Bändchen enthält auch sonst noch viel des Gehaltvollen von Schiller, ich hebe hervor „die Klage der Ceres", und von denen in elegischer Form das außerordentlich schöne Stück „Herculanum und Pompeji".

Aber der Born Schillerscher Lyrik fließt nun besonders reich in dem Almanach für 1798, dem Balladenjahr. Hier finden wir nahe bei einander den Ring des Polykrates, den Handschuh, den Ritter Toggenburg, den Taucher, die Kraniche des Ibycus, den Gang nach dem Eisenhammer. Welch ein Reichthum, wenn man den inneren Gehalt und die Verschiedenheit des Tones erwägt! Aber es ist unerläßlich, hier auch dem Einzelnen einen näher betrachtenden Blick zuzuwenden. Den Stoff zum Ring des Polykrates entnahm Schiller der Erzählung des Herodot (III, 39), aber er verstand es, was in dem Munde eines Anderen nur Anekdote gewesen wäre, bis in die Region des Poetischen zu erheben. Es war dies um so schwerer, als die im Hintergrunde stehende Vorstellung vom Neide der Götter eine uns fern liegende ist; der Dichter formte sie um in die allgemeinere von der dem Glück nothwendigen Beimischung des Unglücks im Menschenleben. Das Gedicht kann weniger befriedigend erscheinen, weil für Polykrates das abschließende Wort fehlt und hier vielmehr der Gastfreund, bei Herodot der König Amadis, die Hauptrolle erhält, allein es ist wohl Goethes Urtheil zu beherzigen, welches lautet (Br. 334): „Der königliche Freund, vor dessen Augen alles geschieht, und der Schluß, der die Erfüllung in Suspenso läßt, alles ist sehr gut."*) Hinsichtlich des Ausdrucks steht das Gedicht nicht auf der Höhe der Schillerschen Leistung und erscheint im Einzelnen schon veraltet, namentlich gleich zu Anfange in den drei ersten

*) Wie Herodot weiterhin erzählt, traf der furchtbare Rückschlag ein, Polykrates fand seinen Untergang und wurde gekreuzigt zu Magnesia, wohin ihn der persische Satrap Oroites gelockt hatte.

Zeilen, wo die „vergnügten Sinnen", „die Zinnen" in der Mehrzahl und der Gebrauch des Participiums „das beherrschte Samos", endlich weiterhin die prosaische Zeile „Bedräuen dich mit Kriegsgefahren"*) unseren heutigen Ansprüchen nicht genügen. Von ungleich höherem Werth ist „der Handschuh", ebensowohl nach dem Grundgedanken als nach der Ausführung, in welcher diesmal, bei der genialen Schilderung der Thiere, auch das regellose Metrum von trefflichem Effect ist, ähnlich wie in der späteren Glocke. Um recht den Werth des Stückes zu ermessen, muß man es mit der Behandlung des Stoffes von Langbein vergleichen. Sollte dessen Gedicht älter sein und Schiller auf seine Darstellung geführt haben, so mußte man hier recht das Uebergewicht seiner gestaltenden Kraft bewundern; daß aber Langbein nach Schillers Gedicht noch etwas so Lahmes sollte gemacht haben können, erscheint unglaublich.

Weit verschieden ist der Ritter Toggenburg, den Schiller mit Absicht zwischen den Handschuh und den Taucher scheint gestellt zu haben. Er wollte hier wohl den Ton der einfachen alten Ballade treffen, traf ihn doch aber wohl nicht glücklich. Es fehlt dem Gedicht die innere lebendige Structur, das Sentimentale, zumal im Ausgang, wird überwiegend und das eigentlich Romantische bleibt unerreicht; wenn aber dies Gedicht vorzugsweise der Parodie ausgesetzt gewesen ist, so trägt es dazu die Anlage und Aufforderung in sich selbst. Nichtsdestoweniger gefiel es zu seiner Zeit durch den Schmelz der Worte und des Verses, wie es sich denn durch die erstrebte Einfachheit und den weichen Ton wesentlich von allen übrigen Balladen des Dichters unterscheidet.

Der Taucher dagegen ist ein Stück, in dem wieder die dichterische Potenz auf das unverkennbarste und glänzendste hervor-

*) Statt „der Sparter niebesiegte Schaaren" im Musen-Almanach setzte Schiller in der Ausgabe der Gedichte mit mehr historischer Wahrheit „der Kreter waffenkund'ge Schaaren."

tritt, der poetische Gedanke ist klar und nachdrucksvoll zur Geltung gebracht und die Schilderungen, zu denen der Gegenstand Anlaß giebt, sind von hinreißender Schönheit, von ergreifender Kraft, so daß es für ein ungehöriges Theoretisiren zu halten ist, wenn man versucht hat, diese weitgehende Malerei der Gattung fremdartig zu nennen, um so mehr, wenn der Tadel von solchen ausgeht, denen für solche Kraftäußerungen der Sinn fehlt, und die noch weniger selbst ein Aehnliches vermögen. Allerdings, die Farben sind stark aufgetragen, das Ganze hochgespannt, aber das Gedicht weiß selbst für das Unglaubliche zu gewinnen — und das ist Schiller. Die einfachen Worte, welche den tragischen Ausgang melden, contrastiren wirksam gegen die Pracht der Schilderung und der Untergang des kühnen Jünglings wird um so ergreifender, als wir ihn in flammender Lebensglut sehen, namentlich bei dem Ruf: hoch lebe der König!*)

Die Kraniche des Ibycus wurden an Schiller von Goethe abgetreten, dieser that daran wohl und jener zeigte sich vollkommen würdig eines solchen Geschenkes. War es ein Verdienst, auf den außerordentlich schönen Stoff aufmerksam zu werden, so war es nur noch ein größeres, demselben eine solche Ausführung zu geben, wie Schiller gethan hat. Nicht wirkungsvoller, nicht anschaulicher, nicht entgegenkommender ließ sich die Fabel darstellen und durch alle Strophen ist der Phantasie reiche Nahrung gegeben: wir nehmen aber das „Schaugerüste" und den tragischen Chor der Erinyen bei den Korinthischen Kampfspielen schon mit in den Kauf, da die so wohl geführte Darstellung hier sich zu hohem Pathos erhebt. Die bezügliche Strophe sucht das „wollustvolle Grausen" auszudrücken, das Schiller für die Poesie in Anspruch nimmt.

---

*) Aus dem Briefwechsel mit Goethe (Nr. 354) geht hervor, daß Schiller, als er das Stück dichtete, von Nicolo Pesce, auf den ihn Herder verweist, nichts wußte — wahrscheinlich wurde ihm ohne diesen Namen das Motiv irgendwie zugeführt, denn daß er das Ganze erfunden haben sollte, ist unwahrscheinlich.

Die letzte Ballade, mit der Schiller den Jahrgang schmückte, „der Gang nach dem Eisenhammer", ist in vieler Beziehung die ansprechendste, die gelungenste. Sie ist leichtfließend, durchsichtig, und würde in ihrer moralischen Vergeltung allzu einfach sein, hätte nicht der Dichter aus dem Reichthum seiner Phantasie auf jedem Schritt das Gedicht mit Bedeutungs- und Reizvollem ausgestattet. Es hat hier alles dramatisches Leben in den treffendsten Zügen und es zeigt sich hier noch mehr wie in den übrigen Balladen, daß der lyrische Dichter Schiller dem dramatischen gutentheils seinen Vorsprung vor den Zeitgenossen dankt. Ueberdies kam ihm hier, wie auch sonst, seine Kenntniß des katholischen Ritus zu statten, von der er nie einen wirksameren Gebrauch gemacht hat. Und wie schön ist überhaupt die Wendung der Composition, daß die Verspätung durch das Gebet, das ihm die sich unschuldig fühlende Herrin aufgetragen, dem jungen Fridolin die Rettung, den Schuldigen die Strafe bringt! Das Stück kann in seiner Popularität durch keine fernere Leistung, so lange man Deutsch reden wird, gefährdet, ja schwer überboten werden.

Ich darf nicht unterlassen anzuführen, daß Goethe zu dem Jahrgang des Schillerschen Musen-Almanachs für 1798, der so einzig in der deutschen Literatur dasteht, seinerseits nicht minder reich beisteuerte, denn von ihm finden wir: den neuen Pausias, den Zauberlehrling, den Schatzgräber, die Braut von Corinth, den Gott und die Bayadere, die Legende vom Hufeisen u. s. w.

Aber auch außer den Balladen enthält der Jahrgang noch werthvolle Stücke von Schiller, darunter ein sehr merkwürdiges, die Nadowessische Todtenklage, auf welches Goethe schon im Briefwechsel Gewicht legte und das er später in den Gesprächen mit Eckermann noch ganz besonders anerkannt hat. Schiller, dessen Dichtungsart so oft als vorzugsweise subjectiv und sentimental gefaßt wird, erscheint uns hier augenscheinlich von der ganz entgegengesetzten Seite und wahrlich in den kraftvollsten Zügen; so originell das Stück ist, Niemand wird seine Berechtigung unter

den Gedichten bestreiten können, und was etwa Aehnliches versucht worden, unter andern von Seume, bleibt weit zurück.

Schillers Beitrag zum Almanach auf das nächste Jahr ist ungleich geringer, doch enthält er noch zwei Balladen, welche gleichfalls zu seinen besten und beliebtesten gerechnet werden, den Kampf mit dem Drachen und die Bürgschaft. Der Kampf mit dem Drachen entspringt dem Studium der Geschichte des Maltheserordens, dem Schiller außerdem noch das schöne Gedicht „die Johanniter" verdankt, beides als Ersatz für das liegen gebliebene Drama. Das Gedicht gehört seinem Hauptgedanken nach zu den glücklichsten Griffen in Schillers Lyra, aber nicht minder auch in seiner Ausführung. Hält die Beschreibung des Drachen auch nicht den Schilderungen des Tauchers das Gleichgewicht, weil es eben ein Phantom und lebloses Holz ist, so werden wir wieder durch anderes reichlich entschädigt, sehr schön ist besonders die Strophe „das Kirchlein kennst du Herr, das hoch" — und höchst gelungen sind wieder die Zeilen:

Verächtlich scheint es, arm und klein,
Doch ein Mirakel schließt es ein,
Die Mutter mit dem Jesusknaben,
Den die drei Könige begaben.
Auf dreimal dreißig Stufen steigt
Der Pilgrim nach der steilen Höhe,
Doch hat er schwindelnd sie erreicht,
Erquickt ihn seines Heilands Nähe.

Und nun leugne man, daß Schiller romantisch sei, nun verstehe man, daß er von Seiten der Romantiker Angriffe erfahren konnte!

Die Bürgschaft ist ein Stück, das den Ring des Polykrates und die Kraniche des Ibycus trefflich zur vollgültigen Dreiheit abrundet, ein Stoff übrigens wieder, der in anderer Hand eine Anekdote blieb und nur in der Schillers zum Gedicht werden konnte.

Er kommt bei den Alten zum öftern vor, unter andern bei Cicero in den Tusculanischen Quästionen V, 22; der Dichter aber benutzte hier wahrscheinlich Hygins fabularum liber, wie der Name Möros zu erkennen giebt. Musterhaft und meisterlich ist gleich Schillers erste Strophe, denn sie giebt uns die ganze Situation und überdies den Charakter des Helden, so wie den des Tyrannen. Der Dichter ist den Zügen seiner Quelle treu gefolgt, denn diese hat nicht nur die Heirat der Schwester, sondern auch den zum Strom angeschwollenen Bach — ad cujus ripam Moeros consedit et flere coepit ne amicus pro se periret. Wie nun Möros durch den Fluß gekommen, darüber schweigt Hygin und hier traf Schiller das Einfache, das Rechte, er wirft sich in den Strom — „und ein Gott hat Erbarmen." Aber das war dem Dichter nicht genug, er mußte die Noth noch höher spannen und er fand dazu die rechten Züge: Räuber treten dem Eilenden entgegen, die Angst giebt ihm Kraft, er überwältigt sie; aber auch das genügt nicht — jetzt verschmachtet er in Sonnenglut — nur ein Wunder kann ihn retten, und es bleibt nicht aus. Schon eilt er fort, schon naht er dem Ziel — da hört er, ein unvergleichlicher Zug, Wanderer zu einander reden: „Jetzt wird er an's Kreuz geschlagen!" Er hat Syrakus erreicht, es tönt ihm der Ruf entgegen:

Zurück! Du rettest den Freund nicht mehr,
So rette das eigene Leben!

eine Erfindung, welche dem Gedicht die Krone giebt, denn jetzt erst erhält es den vollen Werth, wenn der dem Tode Bestimmte nichtsdestominder zum Richtplatz eilt und hier den Freund rettet. Sehr schön auch ist der Schluß vorbereitet, wenn Möros hier die Worte in den Mund gegeben werden:

Es rühme der blut'ge Tyrann sich nicht,
Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht,
Er schlachte der Opfer zweie,
Und glaube an Liebe und Treue!

Demgemäß muß denn der Tyrann selbst bekennen nach ächt Schiller=schem Wort:

Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn —

Nur leider wollen in dem Gedicht, dessen Composition man so hoch stellen und bewundern muß, die Schlußzeilen nicht der Höhe des übrigen entsprechen. Die Wendung war von Hygin und Cicero gegeben, von letzterem mit den Worten: utinam ego, inquit, tertius vobis adscriberer*) — aber Schiller fand wohl nicht das glück=liche Wort.

Der Jahrgang für 1800 sieht dem vorigen sehr unähnlich, man kann sich nicht verhehlen, daß der Herausgeber ihm nicht mehr dieselbe Sorgfalt zugewandt hat, und die Erklärung liegt in seinen veränderten Verhältnissen. Im Sommer des Jahres 1799 hatte Schiller sich von Jena nach Weimar übergesiedelt und wendete sich nun ganz dem Theater zu, zugleich hatten auch wohl die den dich=tenden Freunden bereit liegenden Stoffe sich erschöpft. Goethe konnte nur wenig beisteuern, auch von den anderen früheren Theil=nehmern ging nicht Erhebliches ein, ein langes Idyll von zweifel=haftem Werth und nur als Füllwerk zu betrachten nimmt zwei Dritttheile des Almanachs ein, die Schwestern von Lesbos von Fräulein von Imhof, und Schiller selbst gab nur drei Gedichte, darunter freilich zwei von Bedeutung und eins derselben ein Pracht=stück deutscher Poesie, die Glocke.

Ueber dies einzig in seiner Art dastehende Gedicht äußert sich

*) Wohl zu übersetzen: Könnte ich als Dritter — das tertius, das bei Hygin nicht vorkommt, giebt übrigens zu erkennen, daß Schiller auch diese Quelle benutzt habe. Cicero giebt an, beide Freunde seien Pythagoreer gewesen und Hygin über=liefert den Namen des Bürgen: Selinuntius, letzteres könnte aber nur den Ort der Herkunft bezeichnen. Plutarch und Jamblichus nennen die Pythagoreer Damon und Phintias, und dies hat Schiller später benutzt, um den metrischen Anstoß in der Stellung des Wortes Möros zu beseitigen, indem er dafür Damon setzte und dem Gedicht in dem Manuscript, das er in seinem letzten Lebensjahr für eine Prachtausgabe der Gedichte vorbereitete die Ueberschrift gab: Damon und Phintias. Man sehe darüber: Hoffmeister in Viehoffs Zeitschrift „Archiv für den Unterricht im Deutschen, II, 1, S. 42 und Viehoff: Schillers Gedichte erläutert, III, S. 531.

Wilhelm von Humboldt in der Vorerinnerung zu seinem Briefwechsel mit Schiller, geschrieben 1830, wie folgt: „Die wundervollste Beglaubigung vollendeten Dichtergenies aber enthält das Lied von der Glocke, das in wechselnden Sylbenmaaßen, in Schilderungen der höchsten Lebendigkeit, wo kurz angedeutete Züge das ganze Bild hinstellen, alle Vorfälle des menschlichen und geselligen Lebens durchläuft, die aus jedem entspringenden Gefühle ausdrückt, und dies alles immer symbolisch an die Töne der Glocke heftet, deren fortlaufende Arbeit die Dichtung in ihren verschiedenen Momenten begleitet. In keiner Sprache ist mir ein Gedicht bekannt, das in einem so kleinen Umfang einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller menschlichen Empfindungen durchgeht, und auf ganz lyrische Weise das Leben mit seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt. Die dichterische Anschaulichkeit wird aber noch dadurch vermehrt, daß jenen der Phantasie von ferne vorgehaltenen Erscheinungen ein als unmittelbar wirklich geschilderter Gegenstand entspricht, und die beiden sich dadurch bildenden Reihen zu gleichem Ende parallel neben einander fortlaufen."

Diese Worte des vertrauten Freundes, der die Entstehung des Gedichtes mit erlebt, durften als dessen Begleitung hier nicht fehlen und sie erschöpfen in der That so sehr, daß unsererseits nur noch wenig hinzuzufügen bleibt. Vor allen ist zu bemerken, daß Schillers betrachtende Lyrik hier ihren Höhepunkt, ja Abschluß erreicht. Sehen wir ihn schon sonst ins Allgemeine streben, den Blick auf die großen und dauernden Verhältnisse des Menschen-Lebens richten und hier eine Einigung von Philosophie und Poesie vollbringen, wollen seine Gedichte stets so inhaltsschwer und so umfassend als möglich sein, so tritt uns das hier auf das Entschiedenste entgegen, wir haben hier den Dichter in seiner ganzen Stärke und Eigenheit, er sucht eben den ganzen Umfang des menschlichen Daseins in den engen Rahmen eines Gedichtes zusammen zu fassen, geknüpft an ein sinnreich gefundenes Symbol. Es ist an sich selbst klar, daß sich ein

solches Gedicht nur einmal schreiben ließ, ja daß dem Dichter diese Bahn des Dichtens sich ein für allemal geschlossen hatte. Zum Glück ist sie nicht die Bahn der Dichtung überhaupt, deren Wege großentheils vielmehr ganz wo anders liegen, in dem Vertiefen in das Besondere, Individuelle — ein wichtiger Punkt für die Poesie überhaupt und die Stellung des Dichters insbesondere, den wir hier noch nicht weiter erörtern dürfen, dessen Betrachtung aber vorbehalten bleibt.

Das Streben ins Allgemeine würde sich nicht als Poesie behaupten können, wenn der Dichter nicht durch die Kraft seiner Schilderungen und durch überraschende Wendungen der Betrachtung stets zu fesseln wüßte. Das Gedicht gipfelt hier in der Beschreibung des Brandes und in dem Seitenblick auf Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung, und dies ist überhaupt die Culmination seiner Dichtung, die durch eine längere Reihe hindurch stets der Civilisation in allen ihren Stadien Altäre baut.

Und wie sehr ist der Dichter bei dieser seiner philosophischen Richtung zugleich besorgt und bekümmert über die genaueste Richtigkeit alles Einzelnen. Dies, was überhaupt zu den Tugenden Schillers zählt, sehr im Gegensatz zu früheren und späteren Dichtern, finden wir nun hier in der ausgesprochensten und unverkennbarsten Weise. Um die Technik des Glockengießens kennen zu lernen, besuchte er nicht allein die Gießerei zu Rudolstadt, sondern machte auch in Krünitzen's Encyclopädie umfassende Studien, und machte dem Glockengießer Heinrich Ulrich zu Apolda einen Besuch.

Um das Jahr 1797 oder 98, so wird erzählt, erschienen in der Werkstatt des letzteren drei Herren aus Jena, die nach allen Einzelheiten des Gusses sich erkundigten und nach empfangener Belehrung freundlich dankend sich entfernten — wie man später erfuhr, Jenaische Professoren, und unter ihnen „der lange blasse Mann" war Schiller.*)

*) Mittheilung des Dr. Kuhlmey in der deutschen Gesellschaft zu Berlin, im Januar 1864.

Die Glocke hat noch eine besondere Bedeutung für die Declamation und diese wieder ist ein wesentliches Stück in Schillers Dichtungsweise. Das Gedicht ist ein Lieblingsstück der Declamatoren, die größten Meister und Meisterinnen haben sich darin gezeigt, und es ist und bleibt ein Hauptübungsstück. Zufolge seiner ganzen Anlage, welche Wechsel der Stimmung und des Tones mit sich bringt, Betrachtung wieder mit Schilderung wechseln läßt und alle Empfindungen durchläuft, sich vom Ruhigsten und Sanftesten stufenweise erhebt bis zum Kraftvollen und Wildbewegten, zum Erhabenen und Grauenhaften, sofern es das höchste Pathos und eine leuchtende Pracht der Bilder bei Fülle und Schmelz des Wortes entfaltet, hat es nicht seines Gleichen neben sich, in keiner Sprache. Besonders genial ist z. B. die kühne Zusammstellung der Worte „Riesengroß. Hoffnungslos" — in der That einer der seltensten Effecte in dem plötzlichen Abfall des höchsten Pathos zu dem Niedergeschlagenen und Wehmütigen. Wenn dies Declamatorische eine Eigenthümlichkeit Schillers ist, die noch ihre besondere Betrachtung verdient, so muß schon hier erwähnt werden, daß es nicht zufällig in diesem seinem Hauptgedicht so stark hervortritt.

Die Erwartung ist ein Gedicht, dem ich einen besonderen Werth beimesse, das ich gleichfalls für einen Gipfelpunkt Schillerschen Dichtens halte; melodischer, gesangreicher ist seine Sprache nirgend und hier begegnen wir mehr als in der ganzen Zeit dem, was einer von Betrachtung getragenen Poesie so leicht verloren geht, während es ihr doch so wesentlich ist, ich meine, dem inneren Zusammenhange der Bilder unter einander, so wie der Stimmungen, so daß Schiller mit diesem Gedicht mehr als mit irgend einem anderen in das hinüberreicht, was die Aufgabe der neueren Lyrik ist. Auch der Wechsel der Maaße ist hier zu einer schönen Wirkung ausgebildet, namentlich erscheint der Eintritt des gemessen schreitenden Trochäus nach dem hüpfenden Dactylus stets wohlthuend und beruhigend. Alles ist hier schön, wundervoll, tadellos, nur zwei Zeilen wünschte ich anders:

Der Gürtel ist von jedem Reiz gelöst,
Und alles Schöne zeigt sich mir entblößt —

Die erste weil das nicht recht zum Schleier der Nacht und des Mondlichts paßt und die zweite, weil sie ohnedies des Adels entbehrt.

Schiller setzte den Musenalmanach nicht weiter fort, wie denn der von 1800 sich schon als letzter zu erkennen giebt, und so werden denn in den folgenden Lebensjahren, wo der Dichter sich ganz seinen großen dramatischen Schöpfungen hingab, die lyrischen Gedichte immer seltener. Aber es ist doch noch einzelnes Hervorragende zu verzeichnen. Von eigentlichen Balladen finden wir nur noch Eine, aber eine besonders ins Gewicht fallende, den Grafen von Habsburg, vom Jahr 1803. Das schöne Stück steht wohl im Zusammenhange mit dem Tell, denn Tschudi, der für diesen gebraucht wurde, ergab das schöne Motiv, das der berühmte Dichter so trefflich zu wenden und so reich zu gestalten wußte. Das Gedicht ist vielfacher und großer Schönheit voll, wie reizend, um nur dies hier anzuführen, die Zeile: „Bescheiden am Zügel geführet" —! Oder: — „Die kaiserlose, die schreckliche Zeit" —! Deutschland und besonders Oesterreich ist wegen dieses Stückes allein dem Dichter zu immerwährendem Dank verpflichtet; fern aber sei es, ihn hier einer Ueberschätzung seines Helden zeihen zu wollen.

Die übrigen darstellenden Stücke aus dieser letzten Zeit des Dichters wenden sich der griechischen Mythe zu, insbesondere denjenigen Fabelkreisen, welche die Ilias fortsetzen, so daß hier Schiller gleichzeitig mit Goethes Achilleis in anderer Form wetteifert. Das bedeutendste Stück dieser Art ist das Gedicht „Kassandra" vom Jahr 1802, eingegeben von Aeschylus und in dessen großem Stil; in der That eine grandiose Conception, ausgestattet mit allem Reichthum der Poesie und in wohllautendem Guß der melodisch hinfließenden Trochäen, die nur zuweilen auf ihren wiegenden Wellen den Dichter zu weit tragen. Bei weitem geringer ist „das

Siegesfest", von 1803, sowohl nach Inhalt als Form, es fehlt sogar an Klarheit des Ganzen wie des Einzelnen. „Hero und Leander" (von 1801), ist ein gefälliges Stück, doch mehr mit einer gewissen künstlerischen Virtuosität und Routine gemacht, als mit wahrer Eingebung und Kunst; ich setze dies aber großentheils auf Rechnung der trochäischen Strophe, die nur für ein hohes Pathos und sehr gewichtvollen Inhalt geeignet ist, aber in einem längeren Gedicht einförmig und ermüdend für den Hörer wird, wie gefahrvoll für den Dichter, der allzuleicht zur Rhetorik geführt wird.

Ein Stück von besonderem Werth und Reiz ist dann noch der Alpenjäger, vom Jahre 1804, und wahrscheinlich auch im Zusammenhange mit Tell. Das Motiv scheint eine Strophe in Bürgers wildem Jäger (s. o. III. S. 556) gegeben zu haben. Ich halte es für einen der schönsten Sterne in Schillers lyrischem Kranz, der Dichter ist hier einfacher als jemals, er zeigt sich in seiner ganzen Kraft und Eigenthümlichkeit, und bewegt sich mit Sicherheit auf der schwindligen Höhe — namentlich wenn man das Gedicht mit dem Ritter Toggenburg vergleichen will. Die schöne Zeile „Raum für alle hat die Erde" erinnert an Hölderlins, „der Aether" (vom Jahr 1797): „Raums genug ist für alle" u. s. w., auch dort in Beziehung auf die Gipfel der Alpen. Es ließe sich hier also in die geistige Werkstatt des Dichters blicken.

Wir haben unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise den darstellenden Gedichten zugewendet, mit denen aber keineswegs alle Töne der Schiller'schen Lyra erschöpft sind. Ist es uns nun auch versagt, allen Gedichten aus der Periode der Meisterschaft, oder auch nur der Mehrzahl derselben unsere Betrachtung zu widmen, so sind doch die Hauptvertreter von ganzen Gattungen ins Auge zu fassen. Ein von Vielen geschätztes, von Manchen besonders hochgehaltenes Gedicht ist der Spaziergang, das zuerst unter dem Namen „Elegie" im Jahr 1795 in den Horen erschien; für uns ist es in hohem Grade von Interesse, als höchst kennzeichnend für den

Dichter und wichtig in seiner Entwicklung, namentlich als ein Vorspiel dessen, was in der Glocke seinen Abschluß erreicht, ein Gesichtspunkt, der vielleicht neu erscheint, aber ganz besonders festzuhalten sein dürfte. Hier wie dort zeigt sich das Bestreben des Dichters an der Hand einer Reihenfolge wirklicher Begebenheiten und Anschauungen zu einer anderen Reihenfolge einer mehr gedankenmäßigen Entwickelung fortzugehen und diese durch jene zu symbolisiren, in dem Ganzen aber ein umfassendes Bild des Menschenlebens und der Menschheit aufzustellen. Es bedarf wohl nur eines Winkes um einleuchtend zu machen, daß die Bilder, welche hier der Spaziergang bringt, dem entsprechen, was dort die einzelnen Vorgänge des Glockengießens sind, wieder aber begegnen wir hier jenen Gedankenkreisen in denen Schiller so gern verweilt, den Stadien der Civilisation, dem Verhältniß des Ackerbaues zu derselben, der Städtegründung, dem Tempelbau, dabei aber dem stets wiederkehrenden Kampf, in dem der Menschengeist mit der Naturkraft steht. Nun liegt aber in der ausgesprochenen Beziehung dieses Gedichtes zur Glocke auch sogleich das Urtheil enthalten, denn was diese erreicht, ist hier nur erstrebt. Ohne die großen Schönheiten, welche das Gedicht im Einzelnen so reich darbietet, und dazu rechne ich die musterhafte Behandlung der elegischen Form, die auch auf dieser Seite das feine und tiefe Formgefühl des Dichters bekundet, kann ich demselben im Ganzen doch keine besonders hohe Stellung anweisen, denn dies behält in dem Herüber und Hinüber von den Bildern der Wirklichkeit zu Gedankenmäßigem, in dem Symbolisiren und vollends in der Einmischung der Mythologie, ja überhaupt des Alterthums etwas so Schwankendes, Unruhiges, Buntes und Barockes, daß damit wahre Poesie nicht wohl bestehen kann. Man weiß nicht, wo man ist, man fühlt keinen festen Boden unter den Füßen. Schiller selbst hat diese Dichtungsart nicht fortsetzen können, aber es zeigt sich hier doch immer in sehr eigenthümlicher Weise die Stellung und Grenze seines Dichtens, die zwischen Anschauung und lehrhaftem Gedanken, zwischen Wirklichkeit und Ideal

auf und ab schwebt, aber noch nicht die feste Bahn von Gegenwart und Leben zur Poesie gefunden hat.

Bedeutungsvoll ist in diesem Zusammenhang das Gedicht „das Ideal und das Leben,“ gleichfalls aus den Horen vom Jahr 1795. Auch hier erscheint das Ideal als ein Fernes, Fremdes, durch einen Abgrund Getrenntes und der Dichter ringt und kämpft mit gewaltigen Worten, um die Kluft zu überwinden, den Aether zu gewinnen und in Kronions Saal einzutreten. Wir müssen das Stück als einen Uebergang, als eine Krisis betrachten und uns Glück wünschen, daß Schiller weiterhin selbst auf dem Boden der Erde die Klarheit gewann, die er hier noch in olympischen Höhen sucht.

In gewisser Beziehung bildet das Gedicht „die Ideale“ (im Musenalmanach für 1796) das Gegenstück; es ist eine Elegie im großen Stil und von der allgemeinsten Art, die Herabstimmung der kühnen Jünglingshoffnung, eine tiefe Resignation, in Tönen schließend, wie man sie Schiller kaum zutraut: der Glaube, die Liebe, das Glück, der Ruhm, die Wahrheit sind ihm entschwunden, ihm blieb nur der Freundschaft leise, zarte Hand, und Beschäftigung —

Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

In seiner ruhigen Entfaltung und seiner elegischen Stimmung ist das Gedicht zugleich von großer Formschönheit; daß der Dichter für das aus tiefer Empfindung geflossene Stück eine besondere Vorliebe gehabt, zeigen namentlich auch die glücklichen Abänderungen, die er bei dem späteren Abdruck in den Gedichten (1800) machte.

In diesen Kreis gehört auch das Gedicht „das entschleierte Bild zu Sais“, das, sehr im Gegensatz zu gleichzeitigen Bestrebungen der Philosophie, dem Wissensdurst eine Schranke stellt. Die Fassung des Schlusses könnte indessen Bedenken erregen, da der Drang nach

Wissen an sich nichts Unmoralisches ist und keine Schuld einschließt, hier aber die That des Jünglings nicht wohl eine Verallgemeinerung zuläßt, denn einen Weg, auf dem gewaltsam zur Wahrheit zu gelangen wäre, giebt es ja überhaupt nicht. Der Inhalt des Gedichtes, in mancher Beziehung der Faustsage verwandt, kann leicht der Mißdeutung unterliegen und gegen Wissenschaft und Forschung gekehrt werden, während Schillers dem Jüngling in den Mund gelegtes Wort: „Was hab' ich, wenn ich nicht Alles habe," — weit zutreffender ist auf die neueren Systeme der speculativen Philosophie, deren Anfänge Schiller erlebte.

Es ist hier endlich noch zweier Gedichte zu gedenken, mit denen Schiller einen Friedensschluß und Abschluß zu bringen hoffte, das sind die Worte des Glaubens vom Jahr 1797, und die Worte des Wahns, vom Jahre 1799. Die ersteren empfehlen sich durch ihren ernsten und wohlgemeinten Inhalt, der durch den Rhythmus und die abgerundete Form Nachdruck erhält, einer genaueren Betrachtung aber wollen sie nicht mehr Stand halten. Die drei Worte, Freiheit, Tugend und Gott sind nicht einander gleichstehend und was hier gelehrt wird, ist wenig bestritten; es würde dies noch mehr hervortreten, wäre nicht die vorletzte Strophe von großer Schönheit und wahrer Erhabenheit. In mehreren Zügen und Wendungen sieht man übrigens dem Gedicht den Einfluß der Kantischen Philosophie an. Die Worte des Wahns geben sich nach Form und Fassung als das unverkennbare Gegenstück, ganz ähnlich wie der Dichter in Beziehung auf die Ideale zwei solcher zusammengehöriger, als Gegenstücke einander gegenüberstehender Gedichte gab — wieder eine tiefe Resignation, welche hier zwar nicht jene drei Stützen aufhebt, vielmehr auch auf den Glauben und das Innere verweist, aber doch mit Unmut und Bitterkeit sich der Welt und ihren Loosen zuwendet, so daß also hier das Gedicht mit der Theilung der Erde, Pegasus im Joche u. a. zusammengehört. Die drei Worte passen wieder nicht ganz wohl zusammen, denn der Wahn wird gesetzt in den Glauben an die goldene Zeit, in der

jemals das Rechte und Gute siege, in den Glauben, daß dem Edeln das Glück lachen werde, das vielmehr dem Schlechten folge, endlich, daß dem irdischen Verstand die Wahrheit erscheine — der Anschluß an die Form des ersten Gedichts hat auf diesen nach Inhalt und Stimmung ganz verschiedenen Stoff offenbar Zwang ausgeübt und nur der frische rhythmische Wurf und eine glanzvolle Rhetorik führt über manches Bedenkliche und Halbwahre fort. Sehr Verschiedenartiges ist hier zusammengefaßt und es läßt sich nicht sagen, daß irgend Eines seine philosophische Ertiefung, seine sittliche Stellung oder auch seine künstlerische Form gefunden habe.

Unter den Gedichten im elegischen Vers ist noch manches, das von der Heiterkeit und Klarheit griechischen Geistes angezogen hat, ich nenne hier nur den Tanz und mache auf so manches Epigramm aufmerksam, das goldenen Gehalt in silberner Schaale bringt. Nicht zu übergehen ist hier das sehr schöne Gedicht „deutsche Treue", bei dem die griechische Form auffallen kann; allein die schöne Schlußwendung giebt der Sache eine epigrammatische Spitze und macht in solcher Weise jene Formgebung möglich, zumal da Schiller hier auf die eigentliche Darstellung verzichtete.

Wir dürfen Schillers gesellige Lieder nicht übergehen, sie athmen Lebenslust und Lebensfreude und stimmen hohe lyrische Töne an. Sein Punschlied und sein Dithyrambus gehört hierher, aber selbst jenem mischt er außer den fünf Elementen noch Gedanken bei, dann gehören hierher die verschiedenen Lieder an die Frauen, die so viel Würde und Anmut in sich schließen und dem deutschen Gemüt besonders wohlthuend entgegengetreten sind. Ein geselliges Lied von höherer und höchster Weihe ist aber das, welches die Ueberschrift „die vier Weltalter" erhalten hat. Hier zeigt sich uns der Dichter in seiner erhabenen Sendung, in seiner Aufgabe, endlich in seiner Stellung zu jedem Fest und besonders in seinem Verhältniß zu den Frauen. Das Gedicht ist sehr charakteristisch für Schiller, der hier in seiner ganzen Tugend und Fülle, zugleich aber auch in seiner Ueberfülle erscheint, denn

das Stück ist überlastet, es trägt zu schwer an Gedanken und Worten, entbehrt des Organismus und des leichtbeschwingten Lebens. Viel höher steht deshalb das Gedicht: „die Gunst des Augenblicks", eine lyrische Steigerung der von Goethe zum öfteren besungenen Gelegenheit.

Endlich ist noch ein Blick auf solche Stücke zu werfen, welche das Schicksal des Dichters und der Poesie in Deutschland betreffen. Eine Reihe von Stücken aus verschiedenen Zeiten gehört hier zusammen, offenbar abspiegelnd, wie dornig zum großen Theil die Bahn gewesen, welche der Dichter wandeln mußte — und gewiß ward anderen Genossen noch ungleich Schwereres zu Theil. Hierher zu rechnen ist Pegasus im Joche, die Theilung der Erde, vor allem aber aus seiner späteren Zeit, 1800, „die deutsche Muse". Das Gedicht spricht eine bittere Wahrheit aus mit Ruhe, mit Würde, mit Stolz.

Sechsundzwanzigstes Buch.

Schiller's vielseitige Bestrebung. Das Ganze seiner Erscheinung.

I.

Ein episches Gedicht.

Einem Dichter von der Schöpfungskraft des unsrigen gehen viele Gedanken durch den Kopf, seine Phantasie wird vielfach angeregt zu Plänen und Entwürfen, die nicht alle ihre Ausführung erlangen, erlangen können, schon weil einer den andern verdrängt zufolge der Stärke, mit der er den Dichter ergreift oder auch durch Einflüsse von außen. Bei lyrischen Werken tritt dies weniger ein, weil hier der Abstand zwischen Gedanke und Ausführung ein ungleich geringerer ist, wohl aber bei Werken längeren Athems, bei dramatischen und epischen. Von ersteren haben wir bereits erwähnt, was hieher gehört; von besonderem Interesse nun aber ist der Plan zu einem großen epischen Werk, das zur Zeit als Schiller im Begriff stand seine Professur in Jena anzutreten, unmittelbar vor dem Ausbruch der französischen Revolution, seine Seele auf das lebhafteste beschäftigte, nichts anderes und nichts geringeres als ein umfassendes Heldengedicht, dessen Held Friedrich der Große sein sollte — gewiß ein Gegenstand, der hier nicht zu übergehen ist, um so weniger, als er den Zeitgenossen beinahe schon aus dem Gedächtniß gekommen.

Der Gedanke war Schiller von seinem Freunde Körner in Dresden zugeführt worden, und er erfaßte ihn mit allem Feuer

seines Geistes. Seine Aeußerung in dem Brief aus Weimar vom 10. März 1789 wird hier unverkürzt stehen müssen:

„— Deine Idee, ein episches Gedicht aus einer merkwürdigen Action Friedrichs des Zweiten zu machen, fängt an sich bei mir zu verklären und füllt manche heitere Stunde bei mir aus. Ich glaube, daß es noch dahin kommen wird, sie zu realisiren; an den eigenthümlichen Talenten zum epischen Gedichte glaub' ich nicht, daß es mir fehlt. Ein tiefes Studium unserer Zeit (denn daß dies eigentlich der Punkt ist, um den sich alles drehen muß, wirst du mit mir überzeugt sein) und ein eben so tiefes Studium Homers werden mich dazu geschickt machen.

„Ein episches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein anderes Ding sein als eins in der Kindheit der Welt; und eben das ist es, was mich an dieser Idee so sehr anzieht — unsere Sitten, der feinste Duft unserer Philosophie, unsere Verfassungen, Häuslichkeit, Künste, kurz alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer schönen, harmonischen Einheit leben, so wie in der Iliade alle Zweige der griechischen Cultur u. s. f. anschaulich leben. Du wirst mich verstehen. Ich bin auch gar nicht abgeneigt, mir eine Maschinerie dazu zu erfinden. Denn ich möchte und muß auch alle Forderungen, die man an den epischen Dichter von Seiten der Form macht, haarscharf erfüllen. Man ist einmal so eigensinnig (und vielleicht hat man nicht Unrecht) einem Kunstwerk Classicität abzusprechen, wenn seine Gattung nicht aufs Bestimmteste entschieden ist. Diese Maschinerie aber, die bei einem so modernen Stoffe in einem so prosaischen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben scheint, kann das Interesse in einem hohen Grade erhöhen, wenn sie eben diesem modernen Geiste angepaßt wird. Es rollen allerlei Ideen darüber trüb in meinem Kopfe durcheinander, aber es wird sich noch etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, ganz entschieden wählen würde, erräthst du wohl schwerlich. Kein anderes als ottave rime. Alle anderen, das jambische aus-

genommen, sind mir in den Tod zuwider; und wie angenehm müßte der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen! Wie sehr der epische Gehalt durch die weiche, sanfte Form schöner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechischen Bauern die Iliade, wie der Gondelieri in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jerusalem. Ich traue mir zu schöne Verse zu machen und einige Strophen aus den Künstlern werden dir keinen Zweifel darüber lassen. Auch über die Epoche aus seinem Leben, die ich wählen würde, habe ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche seinen Geist unendlich poetischer entwickeln läßt. Die Schlacht bei Collin und der vorhergehende Sieg bei Prag z. B. oder die traurige Constellation vor dem Tode der Kaiserin Elisabeth, die sich dann so glücklich und so romantisch durch ihren Tod löst. Die Haupthandlung müßte wo möglich sehr einfach und wenig verwickelt sein, daß das Ganze immer leicht zu übersehen bliebe, wenn auch die Episoden noch so reichhaltig wären. Ich würde darum immer sein ganzes Leben und sein Jahrhundert darin anschauen lassen; es giebt hier kein besseres Muster als die Iliade. Homer z. B. macht eine charakteristische Enumeration der verbündeten Griechen und der trojanischen Bundesvölker. Wie interessant müßte es sein, die europäischen Hauptnationen, ihr Nationalgepräge, ihre Verfassungen und in sechs bis acht Versen ihre Geschichte anschauend darzustellen! Welches Interesse für die jetzige Zeit! Statistik, Handel, Landescultur, Religion, Gesetzgebung und alles dies könnte oft mit drei Worten lebendig dargestellt werden. Der deutsche Reichstag, das Parlament in England, das Conclave in Rom u. s. w. Ein schönes Denkmal würde auch Voltaire erhalten. Was es mir auch kosten möchte, ich würde den freien Denker darin vorzüglich in Glorie stellen und das ganze Gedicht müßte dieses Gepräge tragen."

Gewiß sind diese Worte in mehrfacher Rücksicht beachtenswerth, denn sie zeigen uns von neuem eine große Intention des Dichters und die vollen Segel seiner weit hinaus gerichteten Hoffnungen.

Ein deutsches National-Epos, gegenüber Klopstocks geistlichem, das schon so großen Eindruck gemacht hatte, es war kein Geringes. Aber Schillers Aeußerung selbst bekundet hier schon eine große Ueberlegenheit, ein ganz anderes Ziel, die Forderung der Beherrschung des Stoffes und eines sehr bestimmten, höher ins Auge gefaßten Planes bei allem Reichthum! Im Uebrigen wird man nicht verkennen, daß, wie dies auch Schiller wohl selbst fühlte, das Ziel in weiter Ferne lag und daß nur eben die mutige Thatkraft in ihrem glücklichsten Aufschwunge die entgegenstehenden Hindernisse so gering anschlug. Von der Ilias bis zu einem solchen Friedrichsliede, von dem trojanischen Krieg bis zum siebenjährigen, ja von Homer bis zu Voltaire, welch ein Abstand! Auch von der Form der Ottaverime scheint sich der Dichter damals einen zu leichten Begriff gemacht zu haben, denn als er zur Vorübung für sein großes Epos den Versuch mit einer Uebersetzung der Virgilischen Aeneis machte, sehen wir ihn sich schon bedeutend herabstimmen zu einer freiern Form der Stanze, die von der Wielandischen nicht weit entfernt bleibt.

Das Gelingen des Versuchs, mit dem auch Körner zufrieden war, befestigt Schiller von Neuem in seinem großen Plan; er schreibt am 28. November 1791:

„Es freut mich sehr zu hören, daß Du an den Stanzen Geschmack gefunden hast, und auf Deine ausführliche Kritik freue ich mich noch mehr. Etwa dreißig ausgenommen sind die meisten im Fluge hingeworfen; daher kommt vielleicht die Ungleichheit des Tons, wozu Virgil mich oft verführt haben mag. Aber die Eilfertigkeit selbst, mit der ich sie hinwarf, giebt mir großes Vertrauen zu mir, denn sie beweist, daß Leichtigkeit bei mir jetzt nicht sowohl mehr das Werk der Mühe, sondern der Fertigkeit ist; Dein Gedanke nach Durchlesung der Stanzen war auch ganz der meinige: daß ich ein episches Gedicht machen sollte — und gewiß, erhalte ich meine Gesundheit wieder und kann zu meinem Leben Vertrauen fassen, so unternehme ich es sicher. Von den Requisiten,

die den epischen Dichter machen, glaube ich alle, eine einzige ausgenommen, zu besitzen: Darstellung, Schwung, Fülle, philosophischen Geist und Anordnung. Nur die Kenntnisse fehlen mir, die ein homerisirender Dichter nothwendig brauchte, ein lebendiges Ganze seiner Zeit zu umfassen und darzustellen: der allgemeine über alles sich verbreitende Blick des Beobachters. Der epische Dichter reicht mit der Welt, die er in sich hat, nicht aus, er muß in keinem gemeinen Grade mit der Welt außer ihm bekannt und bewandert sein. Dies ist was mir fehlt; aber auch alles wie ich glaube. Freilich würde ein mehr entlegenes Zeitalter mir diesen Mangel bedecken helfen, aber auch das Interesse des gewählten Stoffes nothwendig schwächen."

„Könnte ich es mit den übrigen vereinigen, so würde ein nationeller Gegenstand doch den Vorzug erhalten. Kein Schriftsteller, so sehr er auch an Gesinnung Weltbürger sein mag, wird in der Vorstellung seinem Vaterlande entfliehen. Wäre es auch nur die Sprache, was ihn stempelt, so wäre diese allein genug, ihn in eine gewisse Form einzuschränken und seinem Product eine nationelle Eigenthümlichkeit zu geben. Wählte er aber nur einen auswärtigen Gegenstand, so würde der Stoff mit der Darstellung immer in einem gewissen Widerspruch stehen."

Im Folgenden erkennt Schiller an, daß vor allem das Interesse der Nation an einem vaterländischen Stoff in Betracht komme und daß nur diesem örtliche Wahrheit und wahre Lebendigkeit zu geben sei. Aber jetzt sehen wir, was sich schon ahnen ließ, daß eben der Gegenstand, dem er vor wenigen Jahren so viel zutraute, daß der Held, für den er damals begeistert schien, ihm schon wieder fern geworden und daß er jetzt einem ganz andern sich zuwenden möchte. Er spricht es deutlich aus: „Friedrich der Zweite ist kein Stoff für mich, und zwar aus einem Grunde, den Du vielleicht nicht für wichtig genug hältst. Ich kann diesen Charakter nicht liebgewinnen; er begeistert mich nicht genug, die Riesenarbeit der Idealisirung an ihm vorzunehmen." So unum-

wunden diese Worte lauten, so treffen sie doch vielleicht den wahren Grund nicht. Schillers Rückfall ist sehr begreiflich, aber warum? Er hätte Preuße sein müssen, um sich für Friedrich wahrhaft begeistern zu können, dann aber war auch seine äußere Lage gar nicht von der Art, daß er ein Werk, das ein Leben erfordert, hätte ausführen können; vor allem war jener Plan, der damals ausführbar schien, ein Luftgebilde, das schon jetzt im Fortschritt künstlerischer Erfahrung als solches erkannt werden mußte.

Und wer ist nun der neue Held? — „Unter allen historischen Stoffen, wo sich poetisches Interesse mit nationellem und politischem noch am meisten gattet, und wo ich mich meiner Lieblingsideen am leichtesten entledigen kann, steht Gustav Adolph oben an.“ Dann ferner: „Die Geschichte der Menschheit gehört als unentbehrliche Episode in die Geschichte der Reformation, und diese ist mit dem dreißigjährigen Kriege unzertrennlich verbunden. Es kommt also bloß auf den ordnenden Geist des Dichters an, in einem Heldengedicht, das von der Schlacht bei Leipzig bis zur Schlacht bei Lützen geht, die ganze Geschichte der Menschheit ganz ungezwungen und zwar mit mehr Interesse zu behandeln, als wenn dies der Hauptstoff gewesen wäre.“

Es sind dies wieder Worte, welche von neuem Licht über das innerste Wesen der Schillerschen Dichtungsart verbreiten und dem, worauf schon wiederholt hinzudeuten war, neue Bestätigung und Bestimmtheit geben. Schiller geht überall ins Allgemeine und Große, die ganze Geschichte der Menschheit soll hier eine Hauptrolle spielen, die nächste Darstellung nur Ausgangspunkt, nur Symbol dafür sein; es überrascht uns dies nicht mehr, da wir eben dies Bestreben schon aus seinen lyrischen Gedichten kennen. Ob es übrigens dem wahren Wesen des epischen Gedichtes entspreche, ist eine andere Frage, die ich meinerseits Bedenken tragen würde zu bejahen. Nicht minder ist fraglich, ob der dreißigjährige Krieg, ob Gustav Adolph ein so günstiger Gegenstand sei, als er damals dem Dichter erschien. Confessioneller Conflict hat immer

seine Mißlichkeit, der Dichter stehe nun darin oder darüber, und hatte denn dieser Held rein deutsche Interessen? Wäre damals das deutsche Nationalgefühl weiter entwickelt gewesen, so hätte Schiller wohl auch hier anders geurtheilt. So können wir denn eben so wenig beklagen, daß sein Heldengedicht auf Friedrich nicht zu Stande kam, als das auf Gustav Adolph, sein guter Genius leitete den Dichter anders, und wir haben reichlichen Ersatz an Wallenstein und Tell.

II.

Als Geschichtschreiber.

Schiller wollte kein Geschichtschreiber sein, er war es nur gelegentlich und großentheils aus ökonomischer Rücksicht, um anderweite Studien zu verwerthen. In seinem Briefwechsel mit Körner sind hierüber Bekenntnisse, die wir nicht wiederholen mögen, da gar leicht Aeußerungen der Bescheidenheit oder des Unmuts zu Ungunsten des Werthes gedeutet werden, zumal wenn man sich nicht zugleich die Größe der Maaßstäbe vergegenwärtigt, welche der Dichter stets an sich selbst anlegt. Aber Schiller mit der Kraft und Fülle seines Geistes konnte überhaupt nie etwas Unbedeutendes leisten und in der That trug er von den Erforderniſſen eines wahren Geschichtschreibers die hauptsächlichsten in sich, hinderlich waren ihm nur die äußeren Umstände, darunter der Mangel an Zeit — mehr als alles aber ein anderer, wenn man will, höherer Beruf.

Eine Aufforderung des Buchhändlers Göschen in Leipzig veranlaßte Schiller zur Abfassung seiner Geschichte des Abfalls der Niederlande, im Jahr 1788; er hoffte durch lebendige und anziehende Darstellung ersetzen zu können, was man etwa sonst vermissen werde, und gewiß hat er das erreicht, zumal wenn man, worauf Schiller seinen Freund aufmerksam macht, seine Darstel-

lung mit der seiner Vorgänger vergleichen wolle. Dieser, welcher stets von Schiller das Höchste erwartete und darum nicht ganz befriedigt war, fand doch darin die unverkennbare Probe eines historischen Talentes, namentlich auch die Vereinigung von Fleiß und Genauigkeit in Benutzung der Quellen mit lebhafter Darstellung, der Stil sei einfach und edel — wir müssen aber hinzusetzen: fließend, gewichtvoll, oft blühend und zur Phantasie sprechend. Endlich seien die eingestreuten und nicht gehäuften Bemerkungen größtentheils von wahrem Gehalt. Aber Körner sagt: „Je mehr es Dir bei künftigen Arbeiten gelingt, durch Anordnung des Ganzen das Interesse immer gleich lebhaft zu erhalten, desto weniger wirst Du in einzelnen Stellen das Bedürfniß der Verschönerung fühlen."

Wie sehr Schiller diese Mahnung auffaßte, wie sehr er über die Behandlung und den Stil der Geschichtschreibung nachdachte, davon giebt sein Briefwechsel mit diesem Freunde durch Jahre hindurch ein sprechendes Zeugniß. Er verwarf die sententiose auf Glanz berechnete Weise Gibbons und wollte sich vorübergehend sogar der ganz anspruchslosen, ja naiven Weise des Livius und Herodot annähern, so daß Körner im richtigen Gefühl, wie durchaus dies mit Schillers Natur streite, ihn wieder darauf hinweisen mußte, auch der ernsten und philosophischen Betrachtung Raum zu geben und Recht zu lassen. Die Früchte davon sehen wir in Schillers späterer Arbeit, der Geschichte des dreißigjährigen Krieges (1790), von der sein Freund, hier stets ein strenger Richter, nunmehr schreiben konnte: „Deine Manier der Behandlung von Charakteren in der Geschichte des dreißigjährigen Kriegs ist mir lieber, als die in der Geschichte der Niederlande. In dieser ist mehr Subjectives, mehr Idealisirung des Geschichtschreibers, mehr Personificirung abstracter Begriffe und weniger Individualität, als in Deiner neuern Arbeit. Das Objective in aller Art von Kunst wird mir immer werther. In diesem scheint mir die wahre Classicität enthalten zu sein, dasjenige, was einem Kunst-

werke Unsterblichkeit giebt.“ Ein Urtheil, dem die Zustimmung nicht fehlen wird.

Ich muß schließlich hervorheben, daß doch Schiller der tiefere historische Blick nicht gefehlt hat; dies zeigt sich namentlich auch in seiner Geschichte vom Abfall der Niederlande. Arbeitete er hier nach unvollkommenen und abgeleiteten Quellen, so hat er vorgreifend manches gesehen und gefaßt, was neuere Forschung ans Licht gezogen — ähnlich, wie ja auch im Wallenstein.

III.

Als Kritiker.

Die Urtheile eines Künstlers von Fach sind neben denen des Laien, und wiederum auch desjenigen, der, mehr oder weniger von Theorien ausgehend, von der Kritik Beruf macht, immer in hohem Grade beachtenswerth, wenn hier auch unter Umständen besondere Vorsicht für die Aufnahme geboten sein mag. Der Dichter wird stets zugleich Kenner sein, je productiver er selbst ist, um so tiefer wird er in die Productionen Anderer eindringen, er kennt die Ziele der Kunst, die Mittel, die Schwierigkeiten; vor allem aber wird er zufolge seines eigenen Aufschwunges, seines reizbaren Gefühles einer der empfänglichsten Leser sein. Von Neid und Mißgunst, welche ja möglich sind, wollen wir absehen, aber freilich auch schon die eigene Production könnte ihn einseitig machen; dagegen aber zeigt sich, daß edeln und unbefangenen Naturen, und das werden bedeutende Dichter und Künstler immer sein müssen, gerade das oft am allermeisten imponirt, was ihrer Natur entgegengesetzt ist und dieselbe ergänzt, ein Fall der ganz besonders bei Schiller eintritt, denn darauf beruht ja eben seine Verehrung der Goetheschen Werke.

Eigentlich Kritisches hat Schiller nur wenig geschrieben, und gerade dies ist nicht so hervorragend; aber gelegentlich in seinen Schriften und noch mehr in den Briefwechseln, kommen Urtheile über die Bestrebungen der Zeitgenossen vor, welche in vollem

Maaß unsere Beachtung erfordern. Mit hellem Auge und treffendem Wort hat er hier gesehen und gesprochen, und wenn es irgend eines Beweises für die Bedeutung und Richtigkeit solcher Aussprüche bedürfte, so wäre zunächst darauf zu verweisen, wie großes Gewicht ihnen Goethe beigemessen, der sich nicht wenig davon bestimmen ließ und der augenscheinlich mit Schillers Tode eine wesentliche Stütze verlor. So haben denn auch wir schon bisher diesen Urtheilen unsere Aufmerksamkeit zugewendet und halten es für unsere Pflicht noch ferner davon Gebrauch zu machen.

Zwei ausführlichere Kritiken schrieb Schiller für die Jenaer Literaturzeitung, die über Bürgers und über Matthissons Gedichte, und gerade beide machen eine gewisse Ausnahme, indem Schiller den ersteren nicht hinreichend anerkannt, den anderen aber überschätzt hat. Wir haben schon oben erwähnt, daß Bürger von seinem hochstehenden Genossen ein bitteres Unrecht geschehen sei, das ihn auf das tiefste kränkte, wir haben namentlich Schiller tadeln müssen, sofern er den Lessingschen Grundsatz verletzte, und indem er wahrgenommene Mängel der Gedichte auf die Person bezog. Allein hier müssen wir doch auch wieder etwas zu seiner Entschuldigung sagen. Einmal schon waren die Bestrebungen und Naturen beider durchaus verschieden, ja entgegengesetzt, dann aber handelte es sich nicht sowohl um eine Beurtheilung der Bürgerschen Gedichte, als vielmehr um eine neue Ausgabe derselben und das hier Hinzugekommene. Weil nun eben dieses eine herabsteigende, ja eine an sich verwerfliche und gefährliche Richtung zu bezeichnen schien, darum trat Schiller, als Vertheidiger der Würde der Dichtkunst und ihrer nothwendigen Idealität, mit so scharfer Waffe auf. Ihm selbst war diese Idealität das untrennbare Element der Poesie, er selbst strebte aus aller Kraft darnach, er hatte sich mühsam aus dem Rohen emporgearbeitet, und so fehlte ihm die Achtung vor dem, der den umgekehrten Weg schien gehen zu wollen. Auch wurde Schiller sich schon bewußt, daß der Dichter, um populär zu sein, nicht zum Volk hinabzusteigen habe, geschweige denn seine

rohere Sprache zu reden brauche. Er stellt in helles Licht, daß auch das für die weitesten Kreise berechnete Gedicht von den höchsten Forderungen der Schönheit nichts opfern dürfe. Bei alledem scheint es, er sei von einer länger gehegten, tiefer liegenden Abneigung gegen Bürger eingenommen gewesen, denn es bleibt auffallend, daß er Vorzüge, die er bei Goethe so voll anerkannte, bei diesem nicht auffinden wollte. Er nennt ihn zwar Genie und Talent, spricht ihm aber doch ab, was dazu gehört. Wenn er von der Mehrzahl der Bürgerschen Gedichte sagt: so poetisch sie gesungen seien, so unpoetisch seien sie empfunden, so dürfen wir das nicht zugeben. Der Dichter Bürger in seinem besseren Wesen und seiner Eigenthümlichkeit ist ihm nicht zur Anschauung gekommen.

Noch mehr befrembet, daß Schiller den Matthisson'schen Dichtungen ein so reiches und vollgemessenes Lob ertheilte. Es war wohl eben der sentimentale Dichter, den er hier fand und der ihm schon alles erreicht zu haben schien, was sich von poetischer Landschaftsmalerei fordern lasse. Allerdings hatte Haller, der darum so hoch gehalten wurde, noch wenig auf diesem Gebiet geleistet, allein auch Matthisson nahm nur einen schwächlichen Anlauf zum Bessern und in hellem Licht besehen ist das, was Schiller von ihm rühmt, nicht vorhanden, sondern wird vielmehr vermißt. Wir werden an seinem Ort darüber ausführlicher sein müssen.

Der Aufsatz ist zwar von Ahnungen durchzogen und nicht ohne Lichtblicke, enthält aber manches Halbe und ganz Falsche. Die Schreibart überdies ist schwerfällig und zuweilen sogar pedantisch nach Kantischer Art, so daß man den Verfasser kaum wieder erkennt. Das waren die Einflüsse der philosophischen Umgebung zu Jena.

IV.

Als Aesthetiker.

Schon bei anderer Gelegenheit haben wir der Aesthetik als eines den deutschen Philosophen vorzugsweise eigenen Besitzes gedacht. Professor Baumgarten in Frankfurt an der Oder, der Schüler Christian Wolfs, gab um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, angeregt durch Ulrich Königs Abhandlung über den guten Geschmack, den Namen und die ersten Linien für eine philosophische Behandlung der allgemeinen Principien der Künste, so daß neben der Lehre vom Wahren, vom Guten sich hinfort in gleicher Geltung die Lehre vom Schönen stellen solle. Aber dieser erste Begründer war zu sehr ein Fremdling in den Künsten und die Universität, an der er lehrte, zu weit entfernt von Kunst und Kunstleben, als daß sein erster Entwurf hätte mehr sein können als ein leeres Fachwerk. Lessing hat in zwei seiner bedeutenden Schriften, dem Laokoon und der Dramaturgie, ein Großes gethan um diese Leere auszufüllen und hier nun reihen sich die Bestrebungen eines Philosophen schon mit anderem Erfolge an. Immanuel Kant, ein feiner Beobachter bei einem Scharfsinn, den wir nicht hervorzuheben brauchen, förderte das neue Gebiet erheblich, besonders in zwei Schriften, „über das Schöne und Erhabene" und in seiner „Kritik der Urtheilskraft". Hier nun knüpfte Schiller an, und wie das schon in seinen Gedichten der Fall war, nimmt er auch durch prosaische Schriften eine rühmliche Stelle ein in der Be-

gründung der Aesthetik. Sein Aufenthalt in Jena, sein Verkehr mit dortigen Philosophen, namentlich dem Kantianer Reinhold, dann aber auch die Gewöhnung an eine gewisse Professormiene und akademische Schreibart trugen hierzu das Ihrige bei. Wir haben von Schiller in dieser Durchgangsperiode eine ganze Folge von kleineren und größeren Abhandlungen ästhetischen Inhalts erhalten, deren Interesse kein vorübergehendes ist. Die Vortragsweise wird freilich in mehreren derselben dem Dichter sehr unähnlich, aber dieser blickt doch an vielen Orten wieder hindurch und was den Werth dieser Schriften ausmacht, kommt augenscheinlich tief aus dem Innern Schillers. Wie es schon von großem Werth war, daß sich ein Lessing über solche Dinge vernehmen ließ, so gilt dies nur noch in höherem Grade von ihm; der Philosoph hatte da nur den Beschauer von außen gemacht, hier aber finden wir zugleich ein Verständniß der Kunst und ihrer Bedingungen von innen heraus. Um so auffallender, daß der Dichter sich mit einer gewissen Mühseligkeit nach seinem nächsten Vorbilde, den Kantischen Schriften, eine Art der Entwicklung und der Darstellung angeeignet oder angebildet hat, die ihm sehr fern zu liegen scheint und in ihrer Weitläufigkeit und Schwerfälligkeit oft selbst hinderlich wird. Sehr lesbar und genußgewährend sind diese Schillerschen Schriften darum nicht, aber sie sind voll von Anregungen und haben zu ihrer Zeit viel Gutes gewirkt.

Wir nennen zuerst die für die neue Thalia, 1793, verfaßte Abhandlung über Anmut und Würde, mit welcher Schiller ein Gegenstück, so scheint es, zu Kants Schrift über das Schöne und Erhabene geben wollte. Eine Anmerkung am Schluß giebt uns noch einen anderen und vielleicht näher liegenden Anknüpfungspunkt: Winckelmann nämlich hatte in seiner Kunstgeschichte von einer Schönheit gesprochen, in der Anmut und Würde sich vereinige; nach Art Kantischer Scheidungen wollte Schiller nun auch hier geschieden wissen, Grazie und Würde seien wesentlich geschieden, man solle nicht das zur Eigenschaft der Einen oder anderen machen,

was wesentlich ihre Grenze und Einschränkung sei. In solcher Weise nun vollbringt er sein analytisches Geschäft und beleuchtet von verschiedenen Gesichtspunkten aus beide Begriffe, in vieler Rücksicht aufklärend und belehrend, zumal wenn wir in Rechnung stellen, daß Vieles, was in unseren Augen nahe liegt und selbstverständlich ist, es damals nicht, oder nicht in gleichem Grade war. Wir verlangen heute in solchen Dingen freilich weniger Wort und geraderen Weg auf die Sache.

Die Anmut ist nach Schiller die bewegte Schönheit, die Schönheit aber wird, sehr abweichend von früheren Auffassungen, und namentlich auch von der Kants, zugleich für etwas Objectives und Subjectives, für eine Vereinigung des Rationalen und Materiellen, des Sinnlichen und Sittlichen erklärt, während Kant diese Begriffe schied und als durchaus feindlich und unvereinbar einander gegenüberstellte, woher denn sein kategorischer Imperativ des Moralgesetzes. Eben diesen bestreitet Schiller auf das bestimmteste und sucht Kant nur durch die Stimmung seiner Zeit und deren laxe Moral zu entschuldigen, welche eine solche „Rigidität" als Gegensatz erfordert habe. Aber weder Moral noch Schönheit könnten damit bestehen. Es sei in der Kantischen Moralphilosophie die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschrecke und einen schwachen Verstand leicht versuchen könne, auf dem Wege einer finstern und mönchischen Ascetik die moralische Vollkommenheit zu suchen. Er sagt von Kant: „Er ward der Drako seiner Zeit, weil sie ihm eines Solons noch nicht werth und empfänglich schien," und er ruft aus: „Womit hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für Knechte sorgte." Hiermit ist nicht nur der Beginn einer milderen und wahren Aesthetik gegeben, sondern, wer diese Fäden näher in den Anfängen der Schellingischen Philosophie verfolgen will, wird auch hier ihren tief und weit greifenden Einfluß nicht verkennen dürfen. Es sind übrigens diese Theorien mit dem zusammenzuhalten, was sich schon in den Gedichten zeigte.

Von noch größerem Interesse ist die Schrift „Ueber naive und sentimentalische Dichtung," zuerst abgedruckt in den Jahrgängen von 1795 und 96. Hier bewegt sich der Dichter auf einem weit schwierigeren Gebiet, er berührt die innersten Eigenheiten seiner künstlerischen Production, zumal im Vergleich mit der Goetheschen, und es ist schon darum dieser Aufsatz in hohem Grade anziehend und beachtenswerth, selbst wenn er den Gegenstand nicht sollte bezwungen haben. Noch anziehender wird die Schrift dadurch, daß hier eine Menge von Beispielen aus allen Literaturen herbeigezogen und beleuchtet wird nach den entwickelten Grundsätzen, so wie diese sich aus den Beispielen ergeben sollen.

Der Schlüssel der Abhandlung möchte zu finden sein in den ganz gelegentlich hingeworfenen Worten: „In der Idylle, wie in allen anderen poetischen Gattungen, muß man ein für allemal zwischen der Individualität und Idealität eine Wahl treffen, denn beiden Forderungen zugleich Genüge leisten zu wollen, ist, so lange man nicht am Ziel der Vollkommenheit steht, der sicherste Weg beide zugleich zu verfehlen." Man hat sich also für eine von beiden zu entscheiden und danach zerfiel dem Verfasser die gesammte Kunst, insbesondere die Dichtkunst, in zwei geschiedene Sphären, welche er umfassend mit dem Namen des Naiven und Sentimentalischen glaubte bezeichnen zu können. Dies ist aber an sich eine sehr gewagte Entgegensetzung deren Schiefheit nicht verborgen bleiben kann; die Unklarheit der Begriffe ward nur noch größer, als der Dichter eine unbestimmte Zahl von anderen Gegensätzen mit hineinzog. So geschieht es denn, daß er bald den Gegensatz des Einfachen und des oratorisch Geschmückten im Auge hat, bald aber Darstellung und Betrachtung, das Objective und Subjective. Jeder dieser Gegensätze spricht die Sache deutlicher aus; aber der Verfasser wirft noch andere Gegensätze mit hinein: Natur und Kunst, Wirklichkeit und Ideal, Realismus und Idealismus, ja Bewegung und Ruhe, und er mengt und mischt alles dies nicht wenig durch einander. So entsteht denn, so anziehend und anregend

Vieles ist, doch kein Gewinn an Klarheit, wie dies nicht anders sein kann bei dem falschen Ausgang, der Annahme nämlich, daß die Vereinigung nicht möglich sei oder nur möglich in der Vollkommenheit. Darf denn aber jemals die Theorie dieser von vorn herein entsagen, hat sie nicht vielmehr sogleich ihr Auge darauf zu richten? Eine Frage, welche dreimal zu bejahen ist, wenn es anders eine Aesthetik geben soll. Das Ganze ist im Munde Schillers im Grunde nur eine Apologie seiner Kunstart gegenüber der Goethe-schen; insofern würde die Abhandlung von besonderem Werth für die Auffassung und Feststellung der Schillerschen Dichtungsweise sein, wenn dieser nicht später selbst gestrebt hätte, eine andere Bahn einzuschlagen, und zwar eben die damals aufgegebene Vereinigung zu suchen, ebenso wie er die Schönheit in eine Einigung des Materialen und Geistigen gesetzt hatte.

Zum Schluß mag hier noch von Interesse sein, zu sehen, welchen Eindruck auf Schiller die Poetik des Aristoteles machte, als er in späteren Jahren sie kennen lernte. Er äußert sich darüber ausführlicher in seinem Brief an Goethe vom 7. Mai 1797; ich hebe daraus hervor:

„Es sind viele scheinbare Widersprüche in dieser Abhandlung, die ihr aber in meinen Augen nur einen neuen hohen Werth geben; denn sie bestätigen mir, daß das Ganze nur aus einzelnen Aperçüs besteht, und daß keine theoretisch vorgefaßten Begriffe dabei im Spiele sind; Manches mag freilich auch dem Uebersetzer zuzuschreiben sein."

„Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen."

„Wie er die Poesie und die Geschichte mit einander vergleicht und jener eine größere Wahrheit zugesteht, das hat mich auch sehr von einem solchen Verstandesmenschen erfreut."

„Es ist auch sehr artig, wie er bemerkt, bei Gelegenheit dessen,

was er von den Meinungen sagt, daß die Alten ihre Personen mit mehr Politik, die Neuen mit mehr Rhetorik sprechen lassen."

„Es ist gleichfalls recht geschickt, was er zum Vortheil wahrer historischer Namen bei dramatischen Personen sagt."

„Daß er den Euripides so sehr begünstigte, wie man ihm sonst Schuld giebt, habe ich ganz und gar nicht gefunden. Ueberhaupt finde ich, nachdem ich diese Poetik nun selbst gelesen, wie ungeheuer man ihn mißverstanden hat."

V.

Das Ganze der Erscheinung.

Ist nun auch auf das Ganze der Erscheinung unseres Dichters ein Blick zu werfen, so gehen wir wohl am besten von den Aeußerungen Goethes aus, Schiller sei immer und in Allem groß gewesen, oft von einem Tage zum anderen wunderbar fortgeschritten. Und so müssen wir denn auch besonders das Bestreben zurückweisen, den Dichter auf eine feste Formel zu bringen, sein Wesen auf enge Grenzen beschränken zu wollen. Die Reihe seiner Werke, der Abstand der frühesten von den spätesten, zeigt nicht nur eine große Entwickelung, ein mächtiges Streben zur Vollkommenheit hin, sondern auch eine überraschende Ausbreitung nach verschiedenen Seiten, und dabei ist in Anschlag zu bringen, daß des Dichters Laufbahn in der Fülle seiner Kraft unterbrochen wurde.

Die schäumende wilde Kraft, welche in den Räubern ergreift, läuterte sich zu solchen Tönen, wie sie in der Jungfrau, der Braut, dem Tell ansprechen; der Dichter, der von Gebilden seiner Phantasie ausging, drang kräftig vor zur Wahrheit des Lebens, zur Auffassung historischer Charaktere und Conflicte, vor allem galt sein Streben dem Ideal, einer Verklärung der Gestalten durch die Kunst. Nicht minder setzt der Umfang seines schöpferischen Vermögens in Erstaunen, denn wir haben bei einander den entschiedenen Lyriker und den entschiedenen Tragiker, aber auch innerhalb beider Gebiete die verschiedenartigsten und entgegengesetztesten Tonarten. Die

Jungfrau von Orleans läßt nicht einen Dichter von Wallensteins Lager vermuten, ja selbst nach den Piccolomini und Wallensteins Tod würden wir auf einen solchen nicht vorbereitet sein. Es liegt etwas Unberechenbares in Schillers Natur; niemand, und er selbst nicht, konnte ahnen, wohin sein nächstes Werk ihn führen würde. Das ist gewiß die größte Beglaubigung der inneren Kraft, des schlummernden, inneren Reichthums.

Schiller arbeitete in ganz anderer Weise wie Goethe, ja geradezu in umgekehrter Weise, wie er sich dessen selbst so klar bewußt geworden. Goethe ging stets von der Anschauung aus, von unmittelbaren Lebensbildern und suchte diese künstlerisch zu formen; Schiller ging von Gedanken aus, oft von ganz abstracten Gedanken und suchte für diese erst den Körper, die Gestalt, das Leben — gewiß ein schwieriger Weg. Daß er aber auf diesem Weg zum Ziel der Kunst gelangt, das ist um so bewundernswürdiger und setzt eine Fülle der inneren Anschauung, eine gewaltige Kraft der Gestaltungsgabe voraus.

Dabei überließ der Dichter viel dem Augenblick, nämlich in der Ausbildung, und hier bestimmte ihn oft die Reizbarkeit seiner Natur. Goethe sagt uns, Schiller habe viel an seinen Dramen geändert, zuweilen noch unmittelbar vor der Aufführung — allerdings eine Gefahr, der die rege Schöpferkraft ausgesetzt ist, denn jeder Anlaß gab ihm neue Empfindungen und Combinationen ein — während Goethe, in der Zeit seiner Kraft, hier mehr an fest vorgezeichneten Grenzen und im voraus entworfenen Schematismen festhielt. Viel hat hier auch die äußere Bedrängniß Schillers mitgewirkt, welche rüstige Arbeit ohne Aufschub gebot und nicht immer das Abwarten der rechten Stunde zuließ. Der frühe Tod aber befreite ihn von allen Symptomen weichender Kraft.

Die Gedanken des Dichters sind stets ins Allgemeine und Große gerichtet, auf das Verhältniß des Menschen zur Natur, auf die Bedingungen der Civilisation, die Erziehung des Menschen zum Staatsleben, zur Kunst, die läuternde, verklärende Bedeutung der

letzteren — namentlich auch an Stelle des Religiösen. In diesen allgemeinsten Verhältnissen verweilt der Dichter mit Vorliebe, er zieht stets die Betrachtung da hinüber und er äußert sich mit Ernst, mit Gewicht, meistens in einer Weise, daß über diese Dinge nicht wieder gesprochen werden kann. Sie kamen damals zuerst an die Reihe, Schiller zog hier allen Vortheil von seiner Zeitstellung: er gab ihnen für alle Zeiten das rechte Wort. Die lehrhafte Richtung der Dichter vor ihm erhielt dadurch ihren Abschluß, er ging hier vom Kleinen ins Große und wußte den Verstand mit der Phantasie in Einklang zu setzen, denn seine Aussprüche tragen sogleich den Charakter eines poetischen Schwunges. Wir haben schon aufmerksam gemacht auf den Faden, der sich hier durch seine Gedichte hindurch zieht, um in der Glocke zu culminiren; aber er zeigt sich auch ebenso in den Dramen.

Werfen wir einen nähern Blick auf Schillers Entwickelung, so ist die Bahn die er durchmessen, die Richtung seines Fortschrittes im Allgemeinen eine ähnliche wie bei Goethe, denn er ging von regelloseren Aeußerungen einer ursprünglichen Kraft zu idealeren Kunstformen über. Der entschiedene Beruf zu einem dramatischen Dichter liegt in den Räubern schon ausgesprochen, aber man erwartet einen anderen, mehr auf lebendige Gestaltung und markvolle Charakterbildung gerichteten Fortschritt. Hier trat ihm ein Element entgegen, das sich zuerst im Don Carlos zeigt, das Declamatorische, bald mehr zum Lyrischen, bald mehr zum Philosophischen sich neigend. Im Hintergrunde liegt das vom Griechenthum genährte Streben, nach den Stürmen der aufschäumenden Genieperiode wieder zur beruhigten edeln Kunstform zurückzukehren, eine neue Form des Klassischen zu gewinnen — vielleicht ist man nur zu schnell darin vorgegangen. Die mächtig schwellende lyrische Ader und die philosophischen Bestrebungen des Dichters thaten hier wohl auch noch das Ihrige. Darf man sagen Schillers Lyrik, namentlich in den Balladen, sei in hohem Grade gefördert worden durch seine dramatische Kunst, so möchte für das Drama das Umgekehrte der

Fall sein und schwer läßt sich verkennen, daß eben jene klangvolle Ausbildung der in breitem Strom sich ergießenden Sprache den Charakteren den Raum nehme, sich darstellungsvoll zu entwickeln. Ein Charakter wie Wallenstein ist in den Grundlinien wohlgezeichnet, aber schon dadurch, daß er zu viel Wort erhält, wird diese Zeichnung gar sehr beeinträchtigt. Gleiches gilt von andern Rollen und Stücken und man frage sich doch nur, ob in einer Tragödie von der Anlage und dem Ton der Braut von Messina noch viel von specieller Charakteristik der Handelnden die Rede sein könne: es ist eben das Pathetische, Sententiose, Declamatorische, das hier nur noch allgemeinere Umrisse gestattet.

Wiederholt ist gesagt worden, Goethe sei stärker in Frauenrollen, Schiller in männlichen. Ohne bestreiten zu wollen, was daran wahr ist, bedarf es doch einer Erklärung und empfängt sie großentheils in dem eben gezeigten Zusammenhange. Gewiß wußte Schiller auch Frauencharaktere zu unterscheiden, man werfe den Blick auf Elisabeth und Maria, auf Tells Weib und Bertha, auf Marfa und Marina, auf Thekla und Gräfin Terzky; aber in seinen Tragödien fehlt eben auch der Raum zu einer individuelleren, naiveren Entfaltung; das Pathos weist auch hier ins Allgemeine. Dazu verlangt das Theater stärkeren Farbenauftrag und des Dichters innerste Natur strebt auch hier nach dem Heroischen, kehrt sich ab von dem Weichen und Zarten, wie er zum Politischen hinstrebt und sich fortwendet von Verhältnissen des Privatlebens.

Es kann auffallen, daß der Dichter, der in der ersten Trias seiner Stücke eine so wohlgegliederte, gerundete dramatische Form zeigt, weiterhin von derselben abläßt, hier ins Schwanken fällt und von Neuem kämpfen muß. Im Carlos war, was ihn in die Breite und aus der Bahn trieb, nicht bloß die während der Arbeit erfolgte Aenderung des Planes, nicht bloß die Freude an dem gemessenen Wort, sondern doch auch schon das wachsende Gefühl von der Bedeutung des geschichtlichen Momentes, und eben dieser

zunehmende historische Sinn mit dem Bestreben, im Drama ein sprechendes Zeitbild und die volle Action der politischen Factoren zu zeigen, führte ihn zunächst im Wallenstein über die natürlichen Grenzen der Tragödie hinaus. Dies Streben blieb und hat Schiller bei allen nachfolgenden Dramen von historischem Stoff zu schaffen gemacht. Er faßt überall die Staatsaction ins Auge: gewinnen dadurch die Stücke an Gewicht, so können die einzelnen Charaktere verlieren und jedenfalls wird die Abrundung schwieriger. Wir finden in der Braut von Messina, aber eben nur weil ihr Inhalt ein ganz erfundener ist, eine regelrechte Form der Tragödie, sogar nach dem Vorbild der Alten, während das Gewebe des Tell wieder ein sehr viel freieres, loseres, zum Theil aphoristisches ist und namentlich in seinem letzten Stück befand Schiller sich auf dieser Seite großen Schwierigkeiten gegenüber, wie das die Aufzeichnungen und ersten Conceptionen zum Demetrius ergeben. Zum Theil allerdings hat dies darin seinen Grund, daß der Dichter an die Arbeit des Einzelnen ging, ehe das Ganze feststand; aber man vergesse nicht, daß hier ein neues gewaltiges Ferment in die Kunst kam, das völlig zu verarbeiten nur die Lebenszeit fehlte.

Mit Recht ist Schiller der Dichter der Jugend genannt worden, das ist er zufolge sehr verschiedener Eigenschaften, schon durch den Klang seiner Worte, durch den Schwung und das Feuer seiner Rede, dann aber auch durch diese Allgemeinheit seiner Betrachtungen, denn es ist das ein Stadium, durch welches die Bildung des Einzelnen hindurch gehen muß, ebenso wie die Nation hindurchgegangen ist.

Schiller ist nun aber auch ganz besonders der Dichter der Deutschen. Der Ernst der Betrachtung, das Streben nach Tiefe, nach Hoheit, das liegt tief im Blut der germanischen Völker, und dafür ist reichste Nahrung, ist unmittelbarster Ton in Schillers Dichtung.

Es kommt hier auch noch ein Besonderes hinzu. Schiller

steht gewissermaßen am Schluß der Periode, welche mit Opitz beginnt. Wenn diese declamatorisch und lehrhaft, wenn sie mehr betrachtend als darstellend war, so konnte sie nicht vollständiger und schöner zum Ziel geführt werden, als dies durch unsern Dichter geschehen ist. Aber er setzte seinen Fuß auch schon hinüber in eine rein poetische Welt. Er ging über aus der Renaissance zum Griechenthum; die alten Götter waren ihm kein rhetorischer Ausputz, er drang vor zu ihrer mehr innerlichen Auffassung, zu einer Art von idealem Cultus, weshalb denn seine Götter Griechenlands so großen Anstoß erregt.

Aber er blieb nicht stehen, denn er war Dichter. Er wußte auch andere Anschauungen von innen heraus zu fassen und darzustellen und hier muß vor allem bemerkt werden, daß er großentheils der erste war, der den Formen und dem Wesen der alten Kirche wieder ein poetisches, ein tief menschliches, ein höheres Element abzugewinnen wußte, ebenso in der Maria Stuart, wie in den Gedichten. Er ist überhaupt kein Mann des Bekenntnisses und der Partei: wer ihn zum Anbeter der Griechischen Götter machen will, den verweisen wir auf die poetische Feier der mittelalterlichen Kirche und des Ritterthums, wer in ihm nur den Dichter der Freiheit sucht, der beachte den Royalismus, welcher in der Jungfrau von Orleans herrscht, oder im Demetrius. Er ist mithin auch nicht der subjective Dichter, wofür man ihn ausgeben will: man beachte doch nur den historischen und politischen Blick, der sich in seinen Dramen ausspricht, man beachte ferner z. B. die Zeichnung der Nationalitäten, welche sein letztes Fragment so werthvoll macht.

Schiller hat aus Goethes Faust sich besonders die Duplicität seiner Natur herausgelesen, wie er denn diese noch mehr hervorgekehrt wünschte: scheint es doch, als sei er hierbei sich einer gewissen eigenen Duplicität bewußt geworden, die wir am kürzesten bezeichnen mit Realismus und Idealismus. Schiller ging in seinen

Bestrebungen bald von der einen, bald von der anderen Seite aus und strebte stets nach der Ineinsbildung, die ihm in verschiedener Weise gelungen ist; wenn dies als das Ziel der Kunst und als das Kennzeichen ihrer Vollendung zu betrachten ist, so haben wir den Hintritt des Dichters auf der Höhe seiner Kraft und zur Zeit, als er die sichere Bahn gefunden hatte, auf der er erst die Früchte seines bisherigen Ringens ernten sollte, ganz besonders zu beklagen. Und derjenige Nachfolger, auf den am ersten diese Erbschaft hätte übergehen können, erlag nur noch einem früheren Tode.

Wir kehren schließlich zurück auf das Verhältniß, in welchem sich Schillers Gestalt der Goethes gegenüberstellt. Obwohl nur ein Jahrzehent jünger, scheint er doch nach einer wichtigen Seite hin einem andern Jahrhundert anzugehören. Die Eindrücke der Revolution, welche Goethe abzuwehren bemüht ist, hat er in sich verarbeitet, für seine Poesie ausgebeutet. Sie haben in ihm einen neuen Sinn geweckt, den Sinn für Staats- und Völkerleben, ein Element, das seinen Werken, den Dramen sowohl als den Gedichten, ein über die Enge des Privatlebens hinausgehendes Interesse giebt, das alles Frühere als arm und dürftig erscheinen läßt, namentlich wenn es sich erhebt zu den Zielen der Menschheit. Diese Verschiedenheit von Goethe, dieser Gegensatz schärft sich um so mehr, als Schiller hinüberneigt zum philosophischen Geschichtschreiber, dieser zur beobachtenden Wissenschaft, zur Naturforschung. Für jeden von beiden war Shakespeare ein anderer Dichter, waren die Griechen ganz andere Muster. Sind beide zugleich Realisten und Idealisten, so sind sie es doch in sehr verschiedener Weise und suchen die Verbindung auf anderem Wege.

Noch Eins hatte Schiller mit Goethe gemein, die Fähigkeit, die Bestrebungen der Zeitgenossen aufzunehmen und sich nutzbar zu machen. Dies zeigt sich namentlich in seinem Verhältniß zu den Romantikern. Hat er denselben vorgearbeitet, so hat er doch auch

von ihnen empfangen und ist mit dem Zeitgeist gegangen, eben wie Goethe. Wir haben hier genau auf die chronologischen Data zu achten; die Bestrebungen von Friedrich Schlegel, die Versuche von Tieck sind um einige Jahre früher als das entschiedene Hervortreten des romantischen Elementes bei Schiller, insbesondere ist Tiecks Genoveva vom Jahr 1800 der Jungfrau von Orleans vorangegangen, und der Einfluß jenes Stückes dürfte nicht zu verkennen sein. In ähnlicher Weise wird von Tieck bemerkt, daß der von den Romantikern emporgehobene Calderon hier und selbst in der Braut von Messina erkennbar werde. Die überlegene Dichterkraft Schillers, die in allem die Poesie zu finden und herauszukehren wußte, zeigt sich auch hier, und wenn Schillers Jungfrau aus den dunkeln Bestrebungen der Romantiker hell hervorleuchtet, was hätten sie selbst an die Seite zu stellen?

So schließt und rundet sich denn Schillers dichterische Gestalt in sicherem Umriß, in sich selbst von bestimmtem Charakter und ebenso kennzeichnend für die Zeit, in welcher sie steht. Dies Bild gewinnt aber erst seinen vollen Abschluß, wenn wir auch auf eine Grenze aufmerksam machen. So umfangreich Schillers Poesie erscheint, so weit sein Genius die Flügel breitet, diese Poesie ist doch nicht die ganze Poesie. Gegenüber dem Betrachtenden, dem Streben nach dem Allgemeinen, dem Nachdrucksvollen, gegenüber dem Deklamatorischen, giebt es noch ein Anderes — das Sangbare, das Volksmäßige, und wieder das Freilebendige, das duftig Romantische. Schiller fühlte sehr wohl, daß seine Poesie zunächst nur die Halbscheid sei, daß es hier eine Ergänzung gebe und geben müsse. Er bezeichnet dieselbe mit dem Naiven, im Gegensatz des Sentimentalen und sie verkörperte sich ihm in Goethe, der eben darum seine staunende Bewunderung besaß. Er hat überdies zum öftern ausgesprochen, daß die Poesie stets etwas von leichtem Spiel an sich haben müsse, daß also der Ernst, der Gehalt, die Lehre, wie tief sie immer schöpfen möge, nicht alles sei, daß der Hauch des frei Geistigen, die unmittelbare Er-

scheinung des geflügelten Genius zuletzt entscheide. Hier nun, obwohl auch dies seine Gefahren hat, ist Goethe ihm überlegen, hier hat seine Art zu dichten und sich zu geben mehr Recht, mehr Zukunft. Ja man kann sagen: Schiller, an Jahren jünger, gehöre eigentlich mehr noch der älteren Richtung an, er sei auf dieser Seite mehr ein Abschluß, während Goethe mehr ein Anfang. Es ist dies wichtig für das Verständniß dessen, was sich beiden anschließt.

Siebenundzwanzigstes Buch.

Schillers Zeitgenossen.

I.

Die Zeitgenossen.

Lyrische Dichter.

Bleiben wir unserer Sitte treu und blicken, nachdem wir dem dichterischen Heros der Zeit unsere Betrachtung gewidmet, nun auch nach seinem Gefolge um, nach den Sternen zweiter, dritter und fernerer Größe, so treffen wir hier auf eine ganz eigene und in der That auffallende Erscheinung. An Chorstimmen, ja an einem reichen Chor fehlt es nicht, wohl aber an einer Vermittlung mit den hochragenden Führern, denn rechnen wir diejenigen ab, welche einer früheren Zeit angehören, und von uns demgemäß schon ihre Behandlung gefunden haben, so ist unter den eigentlichen Zeitgenossen nicht, wie das bei Goethe in dessen Jugend und Mannheit der Fall war, eine Zahl der Mitstrebenden zu nennen, sondern es fehlen eben die Dichter zweiten und dritten Ranges und wir müssen ihm sogleich den Chor gegenüberstellen, oder wenigstens uns mit dem Gedanken vertraut machen, daß zwischen ihm und den neben ihm stehenden Dichtern gleichen oder jüngeren Alters ein bedeutender Abstand sei, so daß die Größe seiner Erscheinung nur um so imposanter hervortritt.

Dies zeigt sich nirgend deutlicher als in dem von Schiller in fünf Jahrgängen für die Jahre 1796 bis 1800 herausgegebenen Musenalmanach, denn außer den Beiträgen der beiden Heroen ist

hier kaum etwas, dem sich ein irgend gleichkommender Werth zugestehen ließe, obwohl anzunehmen ist, es müsse Schiller alles zugeflossen sein, was damals an Lyrischem in Deutschland geschaffen worden, selbst wenn er sich nicht allzu rührig darnach umgethan, müsse man die Gesellschaft von ihm, von Goethe und Herder gesucht haben. In der That finden wir auch alle Namen hier beisammen, welche die Zeit aufzuweisen hat, allein das Werthverhältniß ist eben das angedeutete; die Aufzählung dieser dichtenden Zeitgenossen ist aber durch den Musenalmanach leicht gemacht.

Herders, der übrigens hier nur anonym erscheint, meistens mit der Bezeichnung R., ward schon gedacht und er hat seine Bedeutung in einer früheren Periode. Konnten wir seinen Gedichten keinen der ersten Plätze einräumen, so besaßen sie doch immer noch eine gewisse Schätzung Schillers, welcher sogar einige der späteren in der Adrastea wegen ihres ruhigen Vortrags und der darin herrschenden Zartheit lobte; daß dichterisches Feuer und darstellende Kraft ihnen abging, kann er sich nicht verhehlt haben.

Wenn wir nun auf die Jüngern, auf den begleitenden Chorus den Blick richten, so gruppirt sich derselbe sogleich nach Gattungen, welche für die Periode in unverkennbarster Weise bezeichnend sind, daher sogleich als solche gefaßt werden müssen.

II.

Die Landschaftsmaler.

Hatten schon in dem früheren Zeitabschnitt Haller und von Kleist sich in landschaftlichen Schilderungen mit mehr oder weniger Glück versucht, mußten wir schon auf den Einfluß Thomsons aufmerksam machen, welcher in erfreulicher Weise dazu beitrug, die bildlose Prosa aus der Poesie zu verdrängen, so wurde nicht nur in dieser Bahn fortgegangen, sondern unter dem Einfluß Klopstocks, Ossians und endlich auch Schillers selbst öffnete sich in eigenthümlicher Weise hier eine breitere Bahn, welche besonders den schwächeren Geistern bequem erschien. Es ist dies die Versetzung des landschaftlichen Elementes mit einem gleichen Antheil von Empfindung, zunächst Schwermuth, eine Mischung übrigens, welche sich auch schon in England vollzogen hatte. Young und Thomson zusammengethan ergaben Gray, dessen einziges Stück, die bekannte Elegie auf den Kirchhof, ihren Schatten weit hinein in die Literatur der Zeit wirft und hier zunächst in Hölty erscheint. Der Ton des letzteren nun breitet sich aus und nimmt noch fernere Schattirungen an.

Wir sprechen hier billig zuerst von Schillers Jugendgespielen, Carl Philipp Conz, geboren zu Lorch am 28. October 1762, also nur drei Jahre jünger als sein berühmter Landsmann. Er studirte in dem theologischen Stift zu Tübingen, war dann Repetent am Seminar, 1790 Prediger an der Karls-Akademie, später

zu Vaihingen und Ludwigsburg, 1804 Professor der klassischen Literatur an der Universität zu Tübingen und starb daselbst im Jahr 1827. Seine Gedichte erschienen Tübingen 1792 und Zürich 1806. Ein zarter und gebildeter Sinn spricht sich in diesen Gedichten aus, der sich einerseits in einer milderen Aneignung der Formen des Alterthums bewegt, dann aber als besonderes Feld die sentimentale Landschaftsmalerei in Anspruch nimmt. Sehr kennzeichnend ist in dieser Art ein längeres Gedicht im Musenalmanach für 1796, das sich „Abendphantasie nach einem schwülen Sommertage" nennt und nach Form und Inhalt seine Herkunft zu erkennen giebt. Es kann nämlich nicht zweifelhaft sein, daß es gewisse Oden Klopstocks sind, an welche sich zunächst diese Dichtungsart anknüpft, welche ihren Pinsel am liebsten und fast ausschließlich in Mondschein und Abendduft taucht, der ganzen Empfindung nach sich aber zu den sentimentalen Dichtern der Engländer hinüberneigt. Das Gedicht ist in der sauber gehandhabten alcäischen Strophe und seine Art mögen die beiden ersten zeigen:

> Die Sonn' ist unter; Schwüle des Tages lag
> Schwer auf der Erde, machte die Blumen der
> Empfindung, machte deine Blumen,
> Lächelnder Phantasus, alle welken.
>
> Du kommst mit neuen stärkenden Labungen,
> Willkommen sei, ambrosischer Abend, mir!
> Von deinen Fittigen gehoben,
> Hebet sich neu mir der Seele Fittig.

Das Stück breitet sich in dreizehn Strophen aus, und geht von der Schilderung nur wenig zu einer kleinen Betrachtung über, in der That nur möglich, nachdem man so lange Zeit sich von allem Anschaulichen abgekehrt hatte.

Von demselben Dichter bringt der Almanach für 1798 wiederum eine „Abendphantasie", und diese ist in Reimen. Da sie nur aus

sieben Strophen besteht und an Inhalt der vorigen weit vorausgeht, möge sie hier zur Charakteristik der Gattung dienen, welche alsbald eine breitere Ausdehnung gewinnt und recht eigentlich das Feld aller derer wird, die nichts Lebendes zu geben wissen.

Die Phantasie, des Himmels schönstes Kind,
Kommt auf Gewölk von Rosen hergezogen;
Der Abendsonne Zauberdüfte sind
Schon vor ihr her den Bergen angeflogen;

Romantisch liegt vor mir das kleine Thal,
Vom nahen Wall der Hügel still begränzet,
Um die ersterbend schon der letzte Strahl
Der Sonn' im Kampfe mit den Schatten glänzet;

Die fallen jetzt hernieder in das Land;
Das Schauspiel dort der Ferne tritt zurücke;
Die Welt verengt an dichter Nebelwand
Allmälig sich des Spähers irrem Blicke.*)

Ein Schweigen, wie der Ruhe Schweigen, zieht
Sich rings umher durch's dämmernde Gefilde,
Auf das herab schon Hespers Fackel glüht,
Verschwunden sind vor mir des Tags Gebilde.

Die Nebel fliehn, der Sterne Welt geht auf;
Sie blinken Aug' an Auge schon am Himmel:
Frei wandeln sie jetzt den gewohnten Lauf,
Den festlichen, in seligem Gewimmel.

Mein reines Licht wird durch ihr Licht erhellt,
Es tagt in mir; ich wähne, neue Augen
Gehn in mir auf, die Wunder jener Welt
Voll Pracht und hoher Schönheit einzusaugen.

---

*) Wie viel schöner Goethes: Schon wird alle Nähe fern!

Der Gottheit Strahl berühret mich und reißt
Mich hoch empor, weit über niedre Zonen,
Hin wo der Quell der ew'gen Wahrheit fleußt,
Und die Gestalten aller Guten wohnen.

Das Gedicht ist wohlgeeignet für den Dichter Interesse zu erwecken und zum Beweise, daß er nicht ganz auf diese Landschaftsmalerei beschränkt sei, sondern auch Lebendigem sich zartsinnig zuwende, stehe hier noch ein Gedicht aus dem Almanach von 1797:

Das Kind.

Alles betastet die Hand des Kleinen; gläubig und furchtlos
Streckt er den tappenden Arm dahin und dorthin hinaus.
Wasser und Flamme, Sprödes und Weiches möchte der zarte
Finger versuchen, so wie, Leben, dein Muthwill' ihn treibt.
An den Gestalten des Seins übt seine lüsternen Kräfte
So der Knab und in ihm reifet der Glaub' an die Welt.
Seliges Kind! Noch erzieht die Natur dich spielend, und spielend
Folgst du, gegängelt von ihr, ihrem gefälligen Zug.
Sicher vertraust du dich ihr, o lern' ihr dann auch vertrauen,
Wenn ihr lehrendes Wort einst an dein Inneres spricht,
Daß den Menschen in dir nicht künftig die Menschen verderben,
Leite die Treue dich stets mit der verborgenen Hand.

Der Adler Schiller hatte also auch eine Taube neben sich zur Genossin seines Fluges!

Es ist im Ferneren recht kennzeichnend wie in allen Jahrgängen des Schillerschen Musenalmanachs sich diese landschaftliche Malerei ausbreitet, so daß sie recht eigentlich den Grund bildet, auf dem die lebensvollen Gestalten Schillers und Goethes sich abheben; es ist ferner recht bemerkenswerth wie die kleineren Stimmen beinahe sämmtlich in diese Tonart verfallen und mit welcher Un=

befangenheit man sich der zweifelhaften Gattung hingiebt, als ob die ernsten Mahnungen Lessings schon ganz vergessen wären. Friederike Brun beschreibt mit geringer Zuthat an Empfindung den Garten zu Wörlitz, in dem ohnedies die Kunst mehr gethan hat als die Natur; Sophie Mereau besingt in ähnlicher Weise Terracina in einem besonderen Gedicht, in Beziehung auf Landschaft, Licht und Schatten, darin die Zeilen:

Wenn die Wolke sich hebt, und wechselnd auf Thäler und Dörfchen
Tannenwälder und Seen dunkle Schattirungen streut.

Da haben wir nun schon ganz Matthisson, und dieser ist denn der Höhepunkt der ganzen breit ausgedehnten Richtung, jedenfalls der gekannteste derselben. Mit Uebergehung mancher Anderen verweilen wir deshalb noch besonders bei diesem.

Friedrich von Matthisson.

Da meine Schätzung dieses Dichters nicht unerheblich von derjenigen abweicht, welche er zu seiner Zeit gefunden, und zwar zu seinem Nachtheil, so ist auch der Abriß seines Lebens hier nur in der Kürze zu geben; es fehlt ohnedies an besonderen äußeren Erlebnissen und noch mehr an innerer Entwicklung. Matthisson ist zu Hohendodeleben bei Magdeburg am 23. Januar 1761 geboren, erhielt seine Bildung auf der gelehrten Schule zu Klosterbergen, studirte darauf zu Halle Theologie, übernahm ein Lehramt zu Dessau, führte sodann junge livländische Herren als Mentor auf die Universität zu Heidelberg, wurde im Jahr 1794 Vorleser der Fürstin Louise von Dessau, welche er auf ihren Reisen begleitete, erhielt vom Landgrafen von Hessen-Homburg den Titel eines Hofrathes, darauf 1801 den eines badischen Legationsrathes, wurde 1809 Ritter des Würtembergischen Civilverdienstordens und in den Adelstand erhoben. Im Jahr 1812 war er mit dem Titel Geheimer Legationsrath Theaterintendant und Oberbibliothekar zu Dessau;

im Jahr 1828 trat er außer Dienst, begab sich nach Wörlitz und starb hier am 12. März 1831.

Matthissons Dichtung knüpft an diejenige Seite der Klopstockschen Odenpoesie an, welche sich unter Einfluß Youngs zur Schwärmerei und Schwermut und unter Thomsons zur Landschaftsmalerei neigt, Elemente, die nunmehr durch Gray und Ossian noch bedeutend verstärkt wurden. Dieser Zusammenhang zeigt sich besonders in einem der ältesten Gedichte „der Abend", vom Jahr 1778, welches nach Schilderungen der Tageszeit mit den Strophen schließt:

Nur dein Abendlied, o Grille,
Tönt noch aus bethautem Grün
Durch der Dämmrung Zauberhülle
Süße Trauermelodien.

Tönst du einst im Abendhauche,
Grillchen, auf mein frühes Grab
Aus der Freundschaft Rosenstrauche
Deinen Klaggesang herab,

Wird noch stets mein Geist dir lauschen,
Horchend, wie er jetzt dir lauscht,
Durch des Hügels Blumen rauschen,
Wie dies Sommerlüftchen rauscht.

Diesen Ton, den übrigens Hölty viel inniger und sinniger angeschlagen, setzt dann der Dichter nur weiter fort, ja wir haben recht eigentlich hier das Thema, worauf seine späteren Gedichte nur die Variation sind, einförmig zur Verwunderung und zum Erschrecken. Die Abschilderungen des Abends und die Schwärmereien in seinen Rosenfarben bilden den Hauptinhalt seiner späteren zweibändigen Gedichtsammlung, und werden nur hie und da von Mondschein unterbrochen, Hesper wechselt mit Luna. Das zeigen in auffallendster Weise schon die Ueberschriften seiner Gedichte, von

denen wir hier nur die folgenden zusammenstellen: „Der Abend,“ „der Frühlingsabend,“ „Abendgemälde,“ „Abendphantasie,“ „Abendfeier,“ „Abendwehmuth,“ „Abendlandschaft,“ „An den Abendstern,“ „Abend am Zürchersee,“ nebst Abenden an manchen andern Orten, dazu eine Anzahl von Mondscheingemälden und eine reiche Zahl von malerischen Darstellungen nach deutschen und italienischen Landschaften, ein völliges landschaftliches Skizzenbuch in Versen! Aber auch wo der Titel es nicht anzeigt, begegnen wir überall dieser poetischen Landschaftsmalerei, die sich nur oft gar sehr in die Prosa verläuft. Wollten wir dieselbe dem Dichter in Abzug bringen, in der That, er behielte wenig. Und ist er denn ein Meister in diesem Fach? Das könnte wohl niemand sein, weil es eine falsche Gattung ist, weil, was als Element vortrefflich wirken kann, hier zur Hauptsache, zum Gegenstand gemacht wird, weil der Natur gegenüber der Mensch fehlt, endlich weil die geringe Zuthat der Empfindung gesucht, geziert, unwahr ist, die Schwermut und Wehmut nicht aus dem Innern kommt. Aber auch mit den Farben seiner Palette geht er nicht zum besten um. Er hat mit Klopstock, aus dem er sich abzweigt, den Fehler gemein, der im Lyrischen besonders groß ist, und der in sich selbst den Beweis trägt, daß der Gesang nicht aus dem Herzen fließe, den Fehler des steten Fortspringens von einer Vorstellung zur andern, ohne jede Vorbereitung, und gerade da, wo alles auf tiefinnerste Verbindung, auf empfundenen Schmelz, auf das natürliche Uebergleiten der Empfindungen wie der Bilder, auf die Haltung und den allmäligen, innerlich motivirten Wechsel der Stimmungen ankommt. Liegt nun hierin das Wesen und die Aufgabe des Lyrikers, so bleibt Matthisson weit davon entfernt, er ist eben nicht Dichter, sondern Versificator, er geht an Reflexionen fort oder wird von außen her bestimmt, wo er reimt, ist es der Reim, der über die Zusammenstellung seiner Farben entscheidet. An Stelle der hier gebotenen äußersten Sparsamkeit und feinsten Aussparung, der leisesten Uebergänge, herrscht sinnlose Verschwendung, Ueberhäufung, buntes Durch-

einander. In Summa: hier ist keine feinfühlende Künstlerhand, kein wahres Dichtergemüt, und all die Abendröthen und Mondesstralen, die Nebeldüfte und Schattirungen können die zu Grunde liegende Aermlichkeit, die Prosa, ja, um es offen herauszusagen, den Herrn Philister nicht verdecken. Man braucht unter den Stücken nicht besonders zu suchen, um dies anschaulich zu machen, sie thun es aber um so mehr, als sie Prachtstücke nach Art des Dichters sind. Da wir indeß in unserer Wahl zugleich von dem Raum bestimmt werden, stehe hier eines der kürzeren:

Abendgemälde.

Durch Birkenlabyrinthe
Malt abendliche Glut
Mit warmer Zaubertinte
Des Rohrbachs leise Flut;
Bepurpurt fliehn die Wellen
Hinab zum Gartenteich,
Umhegt von Steinkornellen
Und glattem Nußgesträuch.

Gebirg' und Hain verschmelzen
Im röthlichen Gedüft;
Der Mühle Flügel wälzen
Sich an umzäunter Trift;
Aus dichter Fichtengruppe
Wallt am beschilften Moor
In dichtgedrängtem Truppe
Das leichte Wild hervor.

Die alte Ritterfeste
Hebt kühn im goldnen Glanz
Des Thurms bemooste Reste
Aus finstrer Ulmen Kranz;

Matt glüht im bleichen Strale,
Von Eppich halb verhüllt
Am gothischen Portale
Der graue Wappenschild.

Wenn Feyn und Geister walten,
Erstehn, wie Nebelduft
Im Nordlicht, die Gestalten
Der Helden aus der Gruft.
Die Dunstgebilde wallen,
In düstrer Majestät,
Im öden Raum der Hallen
Vom hohen Gras umweht.

Fern ob dem blauen Strome,
Am Felsen wild und schroff,
Winkt unterm Schattendome
Der Eich', ein Fischerhof,
Die Quell' entschäumt der Klippe,
Mit Funken blaß bestreut,
Vom alten Baumgerippe
Romantisch überdräut.

Umgrenzt von Hain und Matten
Wie Yoricks Meierei,
Blickt aus Platanenschatten
Ein ländlich Sorgenfrei.
Hier grüne Thyrsusstäbe
Bei Wies' und Gartenland;
Dort ringelt ihr Gerebe
Die Bohn' an weißer Wand.

Am Fenster glüht die Nelke,
Um Rosen schwärmt der West,
In Ruh' baut am Gebälke
Die treue Schwalb' ihr Nest;

Dumpf schwirrt am Brunnentroge
Der kleine Bienenstaat,
Des Aehrenfelds Gewoge
Rauscht leis' am Hügelpfad.
u. s. w.

Das genügt, denn wahrlich, es sollte schwer werden all diese Stücke des landschaftlichen Inventariums planloser und sinnloser zusammen zu schütten; es fehlt der prosaische Zusammenhang der Dinge und Bilder, wie viel mehr denn der poetische! Der Verfasser vergißt sogar sein Thema, das Abendgemälde, und häuft durcheinander, was für alle Tageszeiten gilt. Wir bekommen nach einander alle Arten von Bäumen: Birken, Steinkornellen, Nußgesträuch, Fichten, Ulmen, Eichen, Platanen, Thyrsusstäbe und ringelnde Bohnen, wir bekommen alle Arten von Wässern: den Rohrbach, der Gartenteich, das beschilfte Moor, den blauen Strom, die schäumende Quelle, den Brunnentrog, aber alles vereinzelt, ohne Zusammenstimmung, ohne Wirkung, die Phantasie kann nirgend heimisch werden, denn gleich muß sie zu einer entgegengesetzten Vorstellung fort, die sich nimmermehr erwarten ließ. In der Nähe des Rohrbachs, des Gartenteiches ließe sich eine Mühle erwarten, natürlich eine Wassermühle; aber was bringt uns der Dichter?

Der Mühle Flügel wälzen
Sich an umzäunter Trift!

Also eine Windmühle — die unter all den Bäumen eine schlechte Rolle spielen wird. Das Uebrige paßt nicht besser zusammen. Gleich in der ersten Strophe zeigt uns der Verfasser, denn Dichter zu sagen wird schwer, „des Rohrbachs leise Flut," die also keine Wellen schlägt und eben fließt, allein gleich in der nächsten Zeile „fliehn die Wellen" und dann heißt es gar: „Hinab zum Gartenteich," also bergab! Eben so wenig sind wir auf das Wild vorbereitet, und begreifen vollends nicht, was dies zum Moor locken soll. Dann plötzlich die Ritterfeste; aber ein wahres Muster

von fühlloser Zusammenwürfelung der Bilder und Worte bringt die nächste Strophe, wo ganz beiläufig die Feyen und Geister, mit denen säuberlich umzugehen war, vorkommen und hier sogar in das Abendroth sich wunderbar Mondschein einschachtelt und „die düstre Majestät“ der „Dunstgebilde“ sich seltsam im hohen Grase ausnimmt. Wer den Bau der nächsten Strophen näher ins Auge fassen will, wird lächeln müssen und sonderbar ist, wie Rose, Nelke und Schwalbennest zusammen kommen, aber der Reim Gebälke erklärt es ja! So geht's von dem Brunnentrog und dem Bienenstock, wir sind hier doch wohl auf dem umschlossenen Hof der Meierei, sofort wieder zu „des Aehrenfelds Gewoge am Hügelpfad“; es reimt aber auf Troge!

Wir verweisen den Leser auf das benachbarte Gedicht „Mondscheingemälde“, wo er dieselben Reimübungen in nur noch größerem Maaßstabe vorfindet; einmal aufmerksam gemacht, wird er den Schlüssel haben für diesen anspruchsvollen, sentimentalen Mischmasch. Fürwahr, von hier bis zur Meisterschaft der Schilderung, ja nur zur richtigen und vernünftigen Handhabung solcher Farben ist noch ein weiter Weg, wir haben hier nicht einen Meister, sondern, das Wort muß ausgesprochen werden, einen Stümper, den aber falsche Bewunderung verzogen hatte. Für ihn hatte Lessing seinen Laokoon umsonst geschrieben.

Es ist noch zu bemerken, daß Matthisson sich selbst in seinen Versen nicht selten der Ausdrücke malerischer Technik bedient, als „Tinten“, „Schattirung“, „getuscht“ u. s. w.

Die Gedichte der späteren Zeit werden immer dürftiger und bestätigen nur den Mangel an Dichterberuf, der freilich auch in den ersten sogleich hätte erkannt werden müssen; aber es gefiel, bei gewandter Versbildung, die damals modische Malerei nach einer Periode, die sich nur in Abstractem und ganz Unanschaulichem bewegt hatte. Macht doch in weitern Kreisen meistens das Abgeleitete und Uebertriebene mehr Glück als das Ursprüngliche und

Gesunde. Der Vergleich mit Erscheinungen unserer Zeit liegt nahe. Aber wie konnte nur Schiller sich täuschen? Er richtete wohl nur an sich selbst so hohe Ansprüche, und war, wo es an Kraft gebrach, schon mit Geringem zufrieden gestellt.

Mit gutem Recht wird Matthissons sentimentale und pretiose Manier, sowie auch seine auf Fremdwörter Jagd machende Reimkunst von A. W. Schlegel verspottet in dem Wettgesang dreier Poeten. Wir verweisen einstweilen darauf; es ist ohnedies eine seiner besten poetischen Leistungen, wo nicht geradezu die beste. Die Gedichte von Matthisson haben eine Reihe von Ausgaben und darunter Prachtdruck erlebt, was nicht Wunder nehmen darf und wofür es an Analogien nicht fehlt. In gewissen Kreisen gilt der Versificator höher als der Dichter, wenn er nur zart und durchaus unanstößig ist.

Gleichfalls im Wesentlichen Landschaftsmaler, aber ungleich höher stehend als Matthisson, ist dessen Freund

Johann Gaudenz von Salis-Seewis,

geboren zu Seewis in Graubündten, am 26. December 1762, also nur ein Jahr jünger als sein Vorgänger. Er wählte die militärische Laufbahn, stieg in derselben zum Hauptmann auf und diente als solcher in der Schweizergarde zu Versailles, als die Revolution ausbrach, welche ihn veranlaßte in seine Heimat zurück zu kehren. Er lebte in Savoyen, darauf in Chur, am letzteren Orte als Landvoigt und Cantonoberst, und erreichte hier ein hohes Alter, denn er starb am 28. Januar 1834 zu Malons in Graubündten. Dies bewegtere Leben giebt denn auch seinen Gedichten, die, wenig zahlreich, zum öftern gedruckt worden, einen bei weiten gediegneren Inhalt, selbst wenn seiner besonderen Schicksale nur selten mit einem Wort Erwähnung geschieht. So nahe verwandt seine Dichtung auch der von Matthisson ist, welche sie wahrscheinlich angeregt hat, so sehr auch hier die landschaftliche Schilderung im Vorder-

grund steht und der Pinsel in Wehmut getaucht ist, so hält sich der Dichter doch nicht nur fern von dem, was wir an seinem Genossen zu tadeln hatten, sondern er erhebt sich bis zu dem Rang eines wahren Künstlers und Dichters, ja wir finden hier geradezu die jenen Fehlern entgegengesetzten Tugenden, meistens eine richtige Anwendung und Behandlung des Landschaftlichen in der Poesie, feines Gefühl in den Uebergängen, Seelenstimmung im Zusammenhange mit der Schilderung und wahren Empfindung, auch schon berechnete Aussparung und wirksame Contraste, überhaupt aber nicht die todte Natur, sondern stets die Natur im Zusammenhange mit dem Leben. Gedichte mit denselben Titeln wie bei Matthisson sind darum nach Anlage und Ausführung von ganz anderer Art, ja stellen im Vergleich mit den Werken des unmittelbaren Vorgängers dessen Mängel und Untugenden in helles Licht, so daß sie beinahe mehr sagen als die schärfste Kritik. „Der Herbstabend. An Sie", eins der früheren Gedichte, und keins der besten, läßt eine genaue Zusammenstellung mit dem von uns zuerst betrachteten Matthissons „Der Abend" zu, bekundet aber sogleich die Ueberlegenheit unseres Dichters; statt alles anderen muß hier ein treffliches Gedicht stehen, das, bei aller Aehnlichkeit mit den Werken seines Freundes, sogleich eine mehr künstlerische Hand verräth.

Monodie am Meere bei Havre de Grace.

Im Mai 1792.

Im falben Schein des Westens wanken Schiffe
Zur fernen Höh', ihr Segel rund geschwellt;
Der Brandung Wog' am weiten Kieselriffe
Verrieselt und zerschellt.

Die golddurchfloßnen Wolkenlagen blaßten:
Den Ocean bepurpurt Zitterglut;
Dem Schooß der Fern' entragen kaum die Masten,
Und tauchen in die Flut.

Zur Hütte kehrt mit Sensen dort und Harken
Der frohe Landmann, der sein Feld gemäht,
Die Rhede ruht, von braunen Fischerbarken
Und Nachen übersät.

Die Dämmerung betuscht die Waldgestade
Mit zartem Grau, die scheue Möve pfeift
Am Kreidefels der kluftigen Leukade,
Wo Sehnsucht einsam schweift.

Des Hafens Markt verstummt; der Bootsmann läutet
Zum Nachtgebet; des Leuchtthurms Lampe blinkt —
Doch fern hinweg zum Morgenhimmel deutet
Die Muse mir und winkt.

Dort wandelt sie, wo grüne Schimmer zücken,
Sie, welche nur mein Geistesflug erreicht.
Die Stunde schlägt, wann mit gesenkten Blicken
Sie dem Gedräng' entweicht.

Fleug hin, mein Geist, wo zu der Alpen Zinken
Die Goldbeleuchtung steigend sich entzieht,
Wo feucht und kühl des Tobels Schatten sinken
Und hallt der Amsel Lied.

Dort wandelt sie, umwölbt von Lerchbaumsprossen,
Schaut vorgelehnt am bräunlich klaren Teich;
Sein Spiegel glüht, mit Gletscherlicht begossen:
Ihr Antlitz nur ist bleich.

Des Gürtels Schleif' erheben laue Winde
Und flüsternd wallt das schwarze Seidenband,
Das seit der Trennung, statt der Rosenbinde,
Sie um die Locken wand.

Der Sprosser Largo tönt in Wechselchören
Von Busch zu Busch, sie horcht und hemmt den Lauf,
Dringt dann ins Dunkel grünverwachsner Föhren,
Und blickt tiefathmend auf.

Der letzte Hall der fernen Abendglocken
Verstummt und stirbt. Schau, wie sie ernster sinnt!
Sie neigt die Stirn' auf die gelösten Locken,
Und ihre Thräne rinnt.

Ihr tieflasurnen Frühlingsgenzianen,
Faßt auf die Thräne, welche sie vergoß!
Sink' ein, o Nacht, und laß nur mich es ahnen,
Um welchen Freund sie floß.

Hier haben wir nicht nur einen sehr schönen und wirksamen Gegensatz, wir haben Leben, Gestalt, Empfindung. Ebendies tritt uns sehr reizend in noch andern Gedichten, z. B. dem „Berenice" überschriebenen entgegen, wo sogar die Schilderung der Geliebten die der landschaftlichen Umgebung stark überwiegt und alles Bewegung und Leben athmet. Den Preis aber gebe ich der Elegie an die Ruhe, vom Jahr 1786, welche den Vergleich mit den besten Gedichten der Zeit in diesem Fach, Goethe nicht ausgenommen, recht wohl aushält. Sofern nun das Gedicht als Höhenpunkt einer die Periode so kennzeichnenden und so weit ausgebreiteten Gattung dasteht, wird es an dieser Stelle nicht fehlen dürfen:

Wie nach dem röthenden Abend die Schnittermädchen sich sehnen,
Also sehnt sich mein Herz, ländliche Ruhe nach dir!
Dich zu finden verbärg' ich mich gern in entlegener Wildniß
Wie der Vogel des Forsts unter den Blättern sich birgt.
Hätt' ich ein ländliches Haus in waldiger Windung des Seethals,
Halb vom glänzenden Grün kühlender Linden verhüllt,

Wo auf schwankendem Sproß sich wiegte der lockende Buchfink,
Oder ein Hänflingspaar baute sein schwebendes Nest:
Dann umflöcht' ich mit hochroth blühenden Bohnen die Gitter
Meines Sommergemachs, daß durch des säuselnden Laubs
Oeffnungen blinkte der Mond und der Purpurschimmer der Frühe,
Oder des Sonnenscheins grünlich durchwobenes Gold.
Blühendes Geisblatt verbände des Gartens Lillagebüsche,
Und umathmete süß meine verborgene Bank.
Aemsig begöß' ich am Morgen und Abend die dürstenden Nelken,
Träufelt' erquickendes Naß auf das verwelkende Kraut.
Bald bestieg' ich selber die Leiter am röthelnden Kirschbaum,
Bald entriss' ich die Nuß ihrem versagenden Stiel.
Rauschend entstürzten dem Wipfel die purpurwangigen Aepfel,
Oder es tropften ins Gras blauliche Pflaumen herab.
Ich begleitete gern die Schwade der Mäher im Heumond,
Nähme selber sogar öfter die Sense zur Hand,
Kühlte mit Milch den Durst in des Mittags sengender Schwüle,
Wenn sich des Landvolks Kreis lagert im Schatten des Zauns;
Aus den Töchtern des Landes erwählt' ich eine zum Weibe,
Sittsam wie Veilchen und keusch wie die Viole der Nacht.
O dann lächelte mir ihr Bild in die häuslichen Schatten,
Wie der Dämmerung Stern, Wehmuth und liebliche Ruh! —
Aber was lullst du mich ein in Zauberschlummer der Täuschung,
Nichtige Phantasie? Selten, ach, selten gedeiht
Deine Blüte zur Frucht! Mir ruft die wirbelnde Trommel,
Und der Kanonen Zug klirrt durch die Wölbung des Thors;
Bajonnette blitzen in langen, starrenden Reihen,
Hoch vom Flattergeräusch farbiger Fahnen umweht.
Gebt mir die Lanz' und das Schwert, daß ich mich gürte! Mir tönet
Laut die Stimme der Pflicht, lauter der Ehre Gebot.
Fröhlich folg' ich dem Heer' in übende Waffengefilde;
Mutiger, ist's mir vergönnt, stürz' ich in Donner und Tod.

Ruhe, dich lieb' ich umsonst! Ich flieh' und wende die Blicke;
Nur noch ein Seufzer entschlüpft mir im betäubenden Lärm:
Wie der entführten Braut im Arme des siegenden Jünglings,
Wenn sie ans heimische Haus zärtlicher Eltern gedenkt.

Die weiche Stimmung erhält hier ein Gegengewicht kräftiger und männlicher Empfindung und beide wirken um so besser durch den Contrast, aber auch das Malerische neigt sich mehr zum Plastischen hin, alles erhält bestimmteren Umriß und das Landschaftliche geht über in das Idyllische. Jedoch wie anderes Idyll als bei Voß, denn hier ist alles zart und mit leichter Pinselführung hingestellt. Wie letztere Matthisson nicht beizumessen ist, so möchte durchgängig die Versbehandlung bei Salis ein höheres Lob verdienen, denn auch hier zeigt sich der Dichter; das Metrische kann ja überhaupt nur im Zusammenhang mit dem Inhalt seine Beurtheilung finden.

Auch einige der Lieder sind munterer, frischer, duftiger, als was Matthisson in ähnlicher Weise versucht hat, alles fließt leichter und natürlicher, während jener zuweilen sogar in Vossische Härte und Zwangsarbeit verfällt, und wir begegnen dann wieder einer eben so ernsten, mannhaften, als milden und menschlichen Gesinnung. Die Deutschen haben alle Ursache, diesen feinen Dichter, so wenig er auch gegeben, neben dem zartfühlenden Hölty nicht in Vergessenheit kommen zu lassen.

III.

Friedrich Hölderlin.

Wir fügen hier einen Dichter an, der, obwohl ein Jahrzehend jünger, gleichfalls in diese Reihe gehört, da das Element landschaftlicher Schilderung in seinen Gedichten eine Hauptrolle spielt, wie er denn auch gleich den vorigen aus Klopstock und überdies aus Ossian hervorgegangen ist. Als Dichter ist er nicht ohne Bedeutung, er hat in seinem Ton immer noch manches Eigenthümliche, der poetische Aufschwung seines innersten Wesens ist nicht in Zweifel zu ziehen, ja er gehört zu den wenigen, welche den weiten Zwischenraum zwischen dem dichtenden Chorus und jenen beiden großen Dichterheroen einigermaßen ausfüllen. Dazu kommen die Schicksale des Dichters, freilich der traurigsten Art, denn er gehört mit zu denen, welche die Berührung des musenführenden Gottes mit dem Verlust des Verstandes zahlten — neben Lenz und Lenau.

Friedrich Hölderlin ist zu Laufen im Würtembergischen am 29. März 1770 geboren; sein Großvater und Vater, den er als zweijähriges Kind verlor, waren hier Verwaltungsbeamte. Die Mutter, welche den Sohn mit Liebe erzog, verheirathete sich wieder, aber auch ihr zweiter Gatte starb nach nicht langer Zeit, so daß der Knabe abermals ganz auf die Erziehung der Mutter angewiesen war, welche aber einflußreich und wohlthätig wirkend die Zartheit seines Gemütes scheint gebildet zu haben. Er kam auf

die lateinische Schule zu Nürtingen, woselbst die Mutter lebte, bestimmte sich darauf der Theologie und machte seine Studien im Seminar zu Denkendorf, in der Nähe von Nürtingen, später in dem zu Maulbronn. Frühzeitig mit Klopstock und Ossian bekannt und in freundlicher Natur lebend, bildete sich eine schwärmerische Liebe für dieselben aus; ein heimliches Liebesverhältniß trat in Maulbronn hinzu. Die Strophe eines späteren Gedichts faßt dies in die Worte:

Mich erzog der Wohllaut
Des säuselnden Hains,
Und lieben lernt' ich
Unter den Blumen.

Jetzt begannen, neben Klopstock, Schiller und Schubart, welche letztern unter einander und damals auch jenem noch nahe standen, auf ihn Eindruck zu machen; er verließ darauf die Schule mit dem Ruf eines guten Lateiners und selbst Hellenisten, um auf der Landesuniversität Tübingen Theologie zu studiren. Dies hinderte ihn nicht, seiner Neigung zur Literatur nachzugehen, namentlich hörte er bei Conz, der damals Repetent am Seminar war, eine Vorlesung über die Tragödie des Euripides. Mit strebenden Freunden, unter denen besonders Neuffer zu nennen ist, ward ein poetischer Bund, nach Art des Göttinger, geschlossen, in welchem, wie dort, Klopstock herrschend war, was sich bis auf die von den Jünglingen angenommene Orthographie äußert. Etwas später, 1792 und 93, erschienen in dem von Stäudlin herausgegebenen schwäbischen Musen-Almanach Gedichte unseres Hölderlin. Um diese Zeit hatte der junge Dichter auch näheren Umgang mit Hegel und Schelling, von denen jener damals sich in unscheinbarer Weise ebenso in seinen Studien wie Lebensverhältnissen bewegte, dieser aber schon die Stralen seines Geistes leuchten ließ und Verehrer um sich sammelte. Mit Hegel erwarb er gleichzeitig das Magisterdiplom. Es ist zu erwähnen, daß er, da keine Aussicht

auf baldige Versorgung vorhanden war, das Verhältniß zu seiner Geliebten in Maulbronn löste, daß aber bald eine mehr ideale Neigung zu der Tochter eines höher gestellten Universitätsbeamten an die Stelle trat, dann daß er Schüler des berühmten Flötenspielers Dülon wurde und auch in dieser Kunst ein Talent zeigte. Beides begünstigte seinen Hang zur Einsamkeit und half den tief in ihm liegenden und schon früher hie und da hervorgetretenen Zug der Melancholie entwickeln. Dazu kam, seine einzige Ausschweifung, die Vorliebe für Cafee und Tabak. Ausflüge nach seiner Heimat während der Ferien und ein Ausflug in die Schweiz erhielten indessen seinen Geist wieder frisch. Als jetzt die Forderung an ihn herantrat, sich für einen Beruf zu entscheiden, welcher sein Leben sichern sollte, war er schon im Begriff, trotz aller entgegenstehenden Schwierigkeiten die theologische Laufbahn mit der juridischen zu vertauschen, jedoch gab er der Einwirkung der Mutter nach, die Theologie nicht zu verlassen und schickte sich bereits praktisch zum Predigtamt an. Wir verzeichnen besonders noch, daß er um das Jahr 1793 die Bekanntschaft Matthissons, und darauf Schillers machte.

Der Biograph Hölderlins, Theodor Schwab, giebt uns eine ausführliche Schilderung von alledem, was damals den Strebenden lebhaft beschäftigte und seine Gedanken in eine gewisse Gährung versetzte; mit gleichem Eifer ergriff er Kant, Plato und Spinoza, und die französische Revolution bewirkte in ihm eine tiefe Aufregung, während Hegel geradezu für einen Jacobiner galt; daneben studirte er Hemsterhuis und Winckelmann: alles Studien und Interessen, die mit der Theologie nicht leicht vereinbar erscheinen. Durch Schillers Götter Griechenlands wurde nun vollends wieder seine schwärmerische Vorliebe für das griechische Alterthum herrschend. Das zeigte sich auch sogleich in seinen Dichtungen, die nun aber, unter dem Einfluß Matthissons und Schillers, die antike Form mit dem klangreichen Reim zu vertauschen anfingen.

Nach Vollendung seiner akademischen Laufbahn nahm Hölderlin,

durch Schillers Vermittlung, eine Erzieherstelle bei dem Freiherrn Kalb zu Waltershausen bei Meiningen an, hier fühlte er sich wohl, setzte sein Studium der Kantischen Philosophie fort, arbeitete an seinem Gedicht Hyperion und trug sich mit dem Gedanken, den Tod des Sokrates als Tragödie zu behandeln. Er ward darauf mit seinem Zögling, welcher kränkelte, nach Jena gesandt, wo denn die Nähe seines Landsmanns Schiller, der sich väterlich seiner annahm, überdies aber die hier versammelten philosophischen Kämpfer Einfluß gewannen, vor allem Fichte, der ihm als Titan erschien. Es gelang aber nicht, in diesem geistigen Mittelpunkt für Hölderlin irgend ein Ankommen zu finden; auch die Bestrebungen, für sein Gedicht Hyperion einen Verleger zu gewinnen, schlugen fehl; niedergeschlagen kehrte er in seine Heimat zurück. Da bot sich ihm, der seine Hoffnungen herabstimmen mußte, wieder eine Hofmeisterstelle in Frankfurt am Main in einem angesehenen Hause, eine Stellung, die in anderer Art für ihn verhängnißvoll wurde, denn sie hat unzweifelhaft das Ihrige beigetragen, die Keime der Schwermut zu dem spätern Irrsinn hinüberzuführen. Die Frau des Hauses, eine Homburgerin von Geburt, machte durch äußere und innere Vorzüge einen gleich großen Eindruck auf das reizbare Gemüt des unglücklichen Dichters, — auch er wird von stattlicher und einnehmender Gestalt geschildert. Er faßte seine Schwärmerei dahin zusammen, daß er die Verehrte, in idealer Weise Geliebte, seinem Freund „eine Griechin“ nannte, womit in seinem Munde eben das Höchste ausgedrückt war. Obwohl jeder ernstere Vorwurf abzuweisen ist, blieb diese Leidenschaft nicht ohne Nahrung, um nicht zu sagen Erwiederung und sie hat ihn stets begleitet: es ist eben jene Diotima, welche wir in seinen Gedichten eine so hohe Stellung einnehmen sehen; der Name wurde gewählt mit Bezug auf Platons Symposion. Hölderlin selbst fühlte die Gefahr der ihn überwachsenden Leidenschaft, mit heroischem Entschluß riß er sich los, ohne Abschied.

Er wandte sich nach Homburg zu einem Jugendfreunde, dem

später auch literarisch bekannt gewordenen Sinklair, und wurde von diesem selbst in die Hofkreise eingeführt, fand auch die nöthige Zerstreuung in der Vollendung seines Hyperion, sowie in dem Beginn eines Trauerspiels „Agis" — das nie fertig geworden ist und dessen Bruchstücke verloren sind. Mittlerweile war im Cotta'schen Verlag der erste Band des Hyperion erschienen und Hölderlin hoffte durch die Gründung eines Journals, das „Iduna" heißen sollte, festen Fuß zu fassen; allein Schiller, der Erfahrungen hatte, rieth ab und der schon gefundene Verleger nicht minder wurde scheu. Ein für das Journal begonnenes Trauerspiel „der Tod des Empedokles" blieb nun auch liegen, dabei gingen die Ersparnisse zu Ende, Unmut und schwermütige Stimmung wuchsen, bis der Dichter sich entschloß, abermals eine Hofmeisterstelle in der Schweiz zu Hauptwil, unweit Constanz, anzunehmen. Die großartige Natur der Alpen, die er von hier aus besuchte, that dem Geist des Dichters wohl, seine Schwingen regten sich wieder, lyrische Gedichte entstanden und durch Hubers Vermittlung öffnete sich die Aussicht zu ihrer Herausgabe. Das veranlaßte Hölderlin nach Stuttgart zurückzukehren — allein auch diese Hoffnung verschwand. Wieder richtete er sein Augenmerk auf eine Docentenlaufbahn in Jena, wozu Schiller schien die Hand bieten zu wollen. Es scheiterte gleichfalls. Da bot sich ihm eine Hauslehrerstelle bei dem Hamburgischen Consul zu Bordeaux, und er griff zu. Er machte die Reise im Winter, unter den dermaligen Verhältnissen nicht ohne Gefahr. Das war im Jahr 1801 und alles schien gut zu gehen in der neuen Umgebung, unter den Anregungen einer reichen, mehr südlichen Natur. Allein seit Ostern 1802 hatte man in der Heimat keine Nachricht mehr — bis zu Anfang des Juli plötzlich Hölderlin bei seiner Mutter zu Reutlingen erschien — mit allen Zeichen des Wahnsinns. Er gab an, beraubt zu sein, und seine Erscheinung bestätigte dies. Zu Fuß scheint er den Weg von Bordeaux gemacht zu haben. Alle nähere Auskunft fehlt, ja es steht nicht einmal fest, ob die Nachricht von dem Tode seiner

Diotima, welche ein Freund ihm kurz zuvor nach Bordeaux meldete, ihn erreicht habe.

Schiller, so wird berichtet, hatte schon fünf Jahre früher Hölderlins Zustand für bedenklich erkannt, und dies mag wohl auch eben der Grund sein, aus welchem Goethe ihn nicht zum Docenten in Jena haben wollte. Aber auch für uns kann nach allem, was erzählt worden, dieser Ausgang nicht überraschend sein, und gewiß ist der Auffassung des neuern Biographen beizupflichten, daß der Grund der Geistesstörung, nicht wie man gewollt, in physischen, sondern in psychischen Ursachen zu suchen sei, ja schwer verkennen läßt sich der Zusammenhang mit den Eindrücken auf sein Gemüt und mit den Bestrebungen seines Geistes. Eine hoffnungslose Liebe, der er vergebens entflohen war, und dazu ein ideales Wollen, mächtiger als die Kraft des Vollbringens, auch philosophisches Grübeln*), endlich eine Reihe von Stößen eines harten Schicksals und schwerer Enttäuschung — was soll da noch weiter gesucht werden! Der Ueberspannung folgte die Abspannung.

Im Hause der Mutter, bei sorgfältiger Pflege schien das Uebel sich mildern zu wollen, er begann sogar wieder zu arbeiten, dichtend und übersetzend. Heftige Ausbrüche von Tobsucht stellten sich hie und da ein, aber es fand sich ein wunderbares Mittel, sie zu besänftigen: man veranlaßte ihn, einem jungen Manne aus dem Homer vorzulesen: die griechischen Verse in seinem eigenen Munde wirkten wie beruhigende Zauberformeln.

Was er in lichten Momenten schrieb und übersetzte, giebt immer noch den Dichter zu erkennen, aber plötzlich versagt die Sprache und er irrt ins Unverständliche und Abenteuerliche; dennoch übersetzte er den König Oedipus und die Antigone des Sophokles, welche auch 1804 zu Frankfurt erschienen. Man hatte

*) „Ueber das gränzenlose Einswerden durch gränzenloses Scheiden", wie es in der Vorrede zu seiner in dieser Zeit verfaßten Uebersetzung des Sophokles heißt, offenbar im Zusammenhange mit Hegelschem Philosophiren — von dem der Biograph ihm einiges vor Hegel zueignen will.

Hoffnung auf Herstellung; ihm wurde sogar von Homburg her eine kleine Anstellung als Bibliothekar geboten, Sinklair holte ihn dahin ab; aber obwohl alles zu seiner Pflege und Erheiterung geschah, sein Zustand verschlimmerte sich, Trübsinn wechselte mit mit heftigen Anfällen; man war zuletzt genöthigt, ihn in die Heilanstalt nach Tübingen zu bringen. Weit entfernt, daß hier Besserung eingetreten wäre, erschien es dem erfahrenen Leiter der Anstalt rathsam, ihn der Privatpflege einer Bürgerfamilie zu übergeben. Er kam zu einem Tischler, der von 1807 ab in der Nähe des Neckar freundlich wohnte, und man ließ ihm mögliche Freiheit, was von ihm dankbar erkannt wurde. Die Trübung seines Geistes nahm indessen stetig zu und die lichten Momente wurden seltner, dagegen wie es in solchen Fällen zu geschehen pflegt, gedieh der Körper, jetzt mehr von Paroxismen verschont, wieder besser. Seine hauptsächliche Unterhaltung war jetzt das Flötenspiel, aber auch dies hörte weiterhin auf. Je mehr und mehr erlöschend und in Stumpfsinn verfallend, unter mancherlei sonderbaren Erscheinungen, so daß er z. B. seinen Namen verleugnete und sich einen italienischen gab, lebte er bis zum 7. Juni 1843, erreichte also ein Alter von 73 Jahren, von denen mehr als 40 auf die Störung seines Geistes fallen. Wie anders, wenn eben diese Jahre hätten zur Entfaltung der schönen Keime dienen können, welche seine Jugend uns darbietet. Allein ich bin, mit Schiller, der Ansicht, daß auch die Keime der Ueberspannung des Geistes schon früher wahrzunehmen sind, daß man sie selbst schon in den Gedichten der guten Zeit hie und da auffinden kann, ehe noch die Krankheit des Geistes entschieden und unverkennbar hervortrat: dies denn auch der Grund, daß, um zur Würdigung der Gedichte zu gelangen, ausführlicher auf die Lebensschicksale einzugehen war, um so mehr, als sich hier Symptome der allgemeinen Gährung der Zeit aussprechen, welche von den stärkern Geistern überwunden werden, während die zarteren und schwächeren darin ihren Untergang finden.

Wir wenden uns jetzt zu den dichterischen Werken des Unglücklichen. Schiller hatte ihn gern, nicht bloß als seinen „liebsten Schwaben", sondern gewiß auch wegen seines Talentes, dem er sowohl die Horen als den Musenalmanach öffnete. Aus dem Briefwechsel mit Goethe aber erhellt, daß er doch einigen Zweifel an diesem Talent, oder an dessen eingeschlagener Bahn hatte. Er fragt deshalb im Jahre 1797 bei dem erfahrenen Freunde an und dieser äußert sich bei Gelegenheit der mitgesandten Gedichte „der Wanderer" und „der Aether", ein Urtheil, das an sich selbst von so großem Interesse ist, daß wir es nicht übergehen dürfen. Goethes Worte über die Gedichte, deren Verfasser Schiller absichtlich nicht genannt hatte, lauten nun, wie folgt: „Den beiden mir überschickten Gedichten, die hier zurückkommen, bin ich nicht ungünstig, und sie werden im Publico gewiß Freunde finden. Freilich ist die africanische Wüste und der Nordpol (im Wanderer) weder durch sinnliches noch durch inneres Anschauen gemalt, vielmehr sind sie durch Negationen dargestellt, da sie nicht, wie die Absicht doch ist, mit dem heiteren, deutsch liebenden Bilde genugsam contrastiren.*) So sieht auch das andere Gedicht mehr naturhistorisch als poetisch aus und erinnert einen an die Gemälde, wo sich die Thiere alle um Adam im Paradiese versammeln. Beide Gedichte drücken ein sanftes, in Genügsamkeit sich auflösendes Streben aus. Der Dichter hat einen heiteren Blick über die Natur, mit der er doch nur durch Ueberlieferungen bekannt zu sein scheint. Einige lebhafte Bilder überraschen, ob ich gleich den quellenden Wald, als negirendes Bild gegen die Wüste nicht gern stehen sehe. In einzelnen Ausdrücken, wie im Versmaaß wäre noch hie und da einiges zu thun. Ehe man Mehreres von dem Verfasser gesehen hätte, daß man wüßte, ob er noch andere Moyens und Talent in anderen

*) Sehr mild ausgedrückt, denn sie contrastiren vielmehr gar nicht, was sie doch sollen, sondern dasselbe wird einmal negativ, das andremal positiv ausgedrückt, während nur Positives mit Positivem contrastiren kann, wie dies auch bei Salis so schön der Fall ist.

Versarten hat, wüßte ich nicht, was ihm zu rathen wäre. Ich möchte sagen, in beiden Gedichten sind gute Ingredienzien zu einem Dichter, die aber allein keinen Dichter machen. Vielleicht thäte er am besten, wenn er einmal ein ganz einfaches idyllisches Factum wählte und es darstellte, so könnte man eher sehen, wie es ihm mit der Menschenmalerei gelänge, worauf doch am Ende alles ankommt." Schiller ist schon zufrieden, daß das Urtheil nicht ganz ungünstig lautet, äußert, es sei ihm das Tadelnswerthe auch aufgefallen und fährt dann fort: „Aufrichtig, ich fand in diesen Gedichten viel von meiner sonstigen Gestalt und es ist nicht das erstemal, daß mich der Verfasser an mich erinnerte. Er hat eine heftige Subjectivität und verbindet damit einen gewissen philosophischen Geist und Tiefsinn. Sein Zustand ist gefährlich, da solchen Naturen so schwer beizukommen ist. Indessen finde ich in diesen neuen Stücken doch den Anfang einer gewissen Verbesserung, wenn ich sie gegen seine vormaligen Arbeiten halte: denn kurz, es ist Hölderlin, den Sie vor etlichen Jahren bei mir gesehen haben."

In diesen Urtheilen ist viel enthalten und zwischen ihnen möchte Alles liegen, was über Hölderlin zu sagen ist. Sehr wohl sah Goethe, daß trotz des gehäuften sinnlichen Details kein Dichter zu finden oder zu hoffen sei, wie er nach seinen Vorstellungen sein mußte, vollends in Beziehung auf Darstellung des Menschen. Allein damit ist der Dichter noch nicht ganz aufgehoben, wenigstens nicht der lyrische — auch die heftige Subjectivität, zumal gepaart mit Tiefsinn, wie Schiller beides hervorhebt, thut schon viel und hat volles Recht, und hier eben liegen jene „andern Moyens und Talente," nach denen von Goethe gefragt wurde. Aber auch diese verlangen ihre Ausbildung, und an uns ist es nunmehr zuzusehen, ob eine solche ihnen zu Theil geworden.

Ich brauche nur ein paar Gedichte anzuführen zum Beweis, daß Hölderlin ebensowohl eine poetische Stimmung als poetische Form eigen sei. Tief und rührend sind vor allem die Stücke,

welche durch das dargestellte Liebesverhältniß ihre Erklärung erhalten; Leidenschaft und wahrhaft empfundener Schmerz haben hier mehr aus dem Dichter gemacht, als Goethe in seinen Uebungen finden konnte.

Der gute Glaube.

Schönes Leben! Du liegst krank, und das Herz ist mir
Müd' vom Weinen, und schon dämmert die Furcht in mir;
Doch, doch kann ich nicht glauben,
Daß du sterbest, so lang du liebst.

Abbitte.

Heilig Wesen! gestört hab' ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren
Tiefern Schmerzen des Lebens
Hast du manche, getrennt von mir.*)

O vergiß es, vergieb! Gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond, geh' ich dahin, und du
Ruhst und glänzest in deiner
Schöne wieder, du süßes Licht!

Das sind Töne, so zart und innig, wie sie bei Klopstock, an den wir erinnert werden, sich schwerlich finden; es ist zugleich die wahre Empfindung, die Schönheit des Bildes, die Schönheit des Herzens. Bedeutungsvoll und seinem ganzen Gehalt nach verständlich wird uns nun auch das schöne Gedicht:

Die Hoffnung.

O Hoffnung! holde! gütig geschäftige!
Die du das Haus der Trauernden nicht verschmähst,
Und gerne dienend, Edle, zwischen
Sterblichen waltest und Himmelsmächten;

*) In der Ausgabe von Th. Schwab fehlt in dieser Zeile das Komma, wodurch leicht bei Verbindung von Hast — getrennt der Sinn verloren geht.

Wo bist du? Wenig lebt' ich, doch athmet kalt
Mein Abend schon, und stille, den Schatten gleich,
Bin ich schon hier, und schon gesanglos
Schlummert das schauernde Herz im Busen.

Im grünen Thale, dort, wo der frische Quell
Vom Berge täglich rauscht, und die liebliche
Zeitlose mir am Herbstlicht aufblüht,
Dort in der Stille, du Holde, will ich

Dich suchen, oder wenn in der Mitternacht
Das unsichtbare Leben im Haine wallt,
Und über mir die immer frohen
Blumen, die sicheren Sterne, glänzen.

O du, des Aethers Tochter! erscheine dann
Aus deines Vaters Gärten, und darfst du nicht
Mir sterblich Glück verheißen, schreck', o
Schrecke mit anderem nur das Herz mir!

Suche der Leser selbst in den beiden Ausgaben was diesem gleichkommt, oder ihm ähnlich ist, gewiß, er wird mit uns sagen, es sei dies die zarteste Blüte dessen, was aus Klopstock hervorgegangen, so daß wir selbst mit diesem mehr versöhnt werden können, die deutsche Literatur aber vergesse nie, daß auch hier ein werthvoller Besitz ist. Nach meinem Dafürhalten, wie schon angedeutet worden, hat keiner der Zeitgenossen ein Recht, sich in abgeschlossener Eigenthümlichkeit mehr in die Nähe von Goethe und Schiller zu stellen, als eben Hölderlin, so sehr seine Kunstart auch von beiden abweicht, denn selbst Schillers Naturell ist ein anderes und, wie er selbst sagt, er hatte ja die frühere Bahn verlassen.

Es liegt wohl in der Natur eines solchen Dichters, daß er an Stücken der genannten Art nicht allzu reich sein wird, Hölderlin

hatte nun am wenigsten die Art sein Inneres zu zeigen und nach außen zu kehren — wie denn das eben sein Verhängniß wurde. Aber er dichtete noch vieles Andere, namentlich zur Zeit, als er noch nicht von der tiefliegenden Leidenschaft ergriffen war. Darunter ist manches Beachtenswerthe, Didaktisches in zierlicher Form und, wir kehren jetzt zurück auf das, wovon wir ausgingen, besonders Landschaftliches. Auch hier ist Auffassung, Sprachgewandtheit, Schönheitssinn, aber es fehlt an vollendeter Kunst, so daß der talentvolle Dichter kaum die Stufe erreicht, auf welcher Salis steht. Es zeigt sich eben, daß mit den landschaftlichen Schilderungen doch nur eine gewisse Leere ausgefüllt wird. Im Gefühl dessen verfällt unser Dichter auf ein Mittel der Aushülfe, von dem er wiederholt Gebrauch macht, nämlich den Contrast, in den er zwei landschaftliche Schilderungen gegen einander stellt. Eben das was wir bereits im „Wanderer" kennen lernten, — dort war es der Gegensatz der heißen und kalten Zone und beider gegen die Heimat — finden wir noch in einer ganzen Reihe von Gedichten und bemerken die Wiederholung. In dem Gedicht „der Neckar" schildert der Dichter seine heimatlichen quellenreichen Waldberge, und träumt sich dann, um nur das erforderliche Gegenbild zu gewinnen, zum goldenen Pactol, zu Smyrnas Ufer, zu Ilions Wald, wünscht auch bei Sunium oft zu landen u. s. w. Ganz von derselben Art ist das Gedicht „der Main", so daß der neueste Herausgeber es nur als Variation des vorigen bezeichnen konnte. Eben dahin gehört auch das Gedicht „Wanderung", wo der Dichter wieder vom Neckar ausgeht, dann aber sich im Geist nach dem Kaukasus versetzt, und sich wieder an den Ufern Joniens ergeht. Zuweilen findet sich zu solcher Schilderung ein passendes Element der Betrachtung, das ihr Halt und Abschluß giebt, aber auch ebenso oft bleibt es aus und dann ergeben die besten Anläufe doch nur ein Bruchstück; so „die Nacht". Recht beachtenswerth ist ein größeres Stück, „der Archipelagus," wo auf breiter schildernder Basis, nicht ohne manche Wunderlichkeit, sich doch ein Bild des Lebens und zuletzt die

Schlacht von Salamis aufbaut, aber das Ganze ist in dem zerlassensten Wurf Klopstockischer Improvisation und mit einer Ueberfülle des Worts leicht hingestreut, so daß sich heutigestags kein dichterischer Genuß davon gewinnen läßt. Empfehlenswerth dagegen sind einige mehr didaktische Stücke in antiken Strophen, welche übrigens durchgehends von unserm Dichter mit einer Zerrissenheit und Flatterhaftigkeit behandelt werden, die nichts weniger als antik ist. Auch seine Hexameter sind nicht zu loben, eher schon die Distichen. Endlich ist zu bemerken, daß der Dichter mit seiner Vorliebe für Griechenland die griechische Götterwelt unmittelbar zu einer poetischen macht, nach Maaßgabe von Schillers Göttern Griechenlands. Ein solches Versetzen seines Selbst in eine fremde Welt, um darin zu dichten wie Pindar, ist aber ganz verschieden von dichterischer Darstellung, bei der der Dichter immer noch seinen Standpunkt behauptet, es geht hier vielmehr die Sehnsucht zum Traum über und dieser allmälig bis zum Irrsinn — der denn überhaupt, wie schon angedeutet, bis weit zurück in Hölderlins Poesie hineinspielt.

Wir haben von dem Dichter auch Fragmente eines Dramas erhalten, sehr bezeichnend „Empedokles", der sich in den Aetna stürzt — man wird, wie wir den Verfasser bereits kennen, hier nichts wahrhaft Kunstmäßiges erwarten.

IV.

Christian Ludwig Neuffer.

Wir dürfen hier Hölderlins Jugendfreund, den 1769 zu Stuttgart geborenen Neuffer, nicht übergehen, um so weniger als er wesentlich den poetischen Landschaftsmalern sich anreiht, ja mit ein paar bemerkenswerthen Gedichten in den beiden ersten Jahrgängen des Schillerschen Almanachs sogar den Vortritt behauptet. Sein „Mondscheingemälde", von 1796, hat nicht nur die auffallendste Aehnlichkeit mit dem Besten, was Matthisson gegeben, sondern thut es an Klarheit der Farben und fein gefühlter Verbindung demselben zuvor; wir bleiben hier nicht bloß in der leblosen Natur, sondern sehen den Dichter mit seiner Eidli in der monderhellten Landschaft wandeln. Der „Sonnenuntergang im Walde" ist zwar eben nur eine Abschilderung, hat indeß in aller Einfachheit gute Züge und ebene Verse; um nochmals die Genügsamkeit dieser Poesie zu zeigen stehe hier der Schluß des Gedichtes:

Jetzt verlischt der Schimmer wieder,
Der uns scheidend angelacht,
Und wir steigen schweigend nieder,
Tiefer in des Waldes Nacht.
Düstrer Schauer deckt die Pfade,
Schwach von Dämmrung nur erhellt,
Gleich dem Eintritt am Gestade
In die stille Schattenwelt.

Neuffer hat sich dann später mehr dem Idyllischen zugewandt und darin nach Art von Vossens Luise mit diesem gewetteifert in zwei ausgedehnten Gedichten, der „Herbstfeier“ von 9, und dem Tag auf dem Lande von 10 Gesängen. Wir haben uns schon oben bei Voß darüber ausgesprochen, daß in solcher Breite keine berechtigte Kunstart in dieser Sphäre bestehen könne. Neuffer war zuletzt Stadtpfarrer zu Ulm, wo er im Jahr 1839 verstarb.

V.

Griechische Stoffe.

Gegenüber dieser Landschaftsmalerei ist eine andere Gattung nicht minder bezeichnend für den Zeitabschnitt. Mit Vorliebe wenden die lyrischen Dichter sich der Behandlung griechischer Stoffe zu, und zwar ebenso sehr mythischer als historischer. Dabei tritt eine eigenthümliche Erscheinung ein, daß nämlich die ernste und schwungvolle Darstellung der früheren parodischen folgt, jener von uns in der abgelaufenen Periode dargestellten Romanze; während man doch eher das Gegentheil erwarten sollte. Allein es erklärt sich dies bei näherer Betrachtung; die Parodie galt der als Maschinerie verbrauchten Mythologie, jetzt aber war eine Auffassung des Alterthums von ganz anderer Art die Aufgabe geworden, man ging der den Mythen zu Grunde liegenden Poesie nach, suchte diesen poetischen Gehalt wieder zu verwerthen und hielt überhaupt die Welt des Griechenthums für die natürliche Sphäre, für die Heimat der Poesie. Winkelmanns Bestrebungen und Klopstocks Mahnungen liegen hier dazwischen und man vergesse nicht Goethes Iphigenie und Schillers Götter Griechenlands.

Eine wahre Schwärmerei für Griechenland fanden wir schon bei Hölderlin; wenn aber Schiller, im Zusammenhange mit Goethes Urtheil, seinen jungen Landsmann auffordert, er möge sich an einer Darstellung des Phaeton versuchen, so scheiterte das eben nur daran, daß hier die Richtung und Kraft objectiver Darstellung fehlte.

Aber was Hölderlin unerfüllt ließ, geschah nun von andern, zunächst von A. W. Schlegel und Gries, denn ersterer gab im Musenalmanach von 1797 seinen Pygmalion, letzterer in dem von 1798 seinen Phaeton, und damit war die Bahn geöffnet, zumal da nun gleichzeitig Schiller seine Balladen gab, den Ring des Polykrates, die Kraniche des Ibycus, später Kassandra, Hero und Leander, die Klage der Ceres, das Siegesfest zu Eleusis u. s. w., und da auch Goethe mit seinem Pausias, Alexis und Dora, der Braut von Corinth seine Lyrik in diese Bahn hinüberführte. Freilich war es eben nur Schiller, der hier wahrhaft zu beleben und schwungvoll hinzustellen wußte, denn je mehr die Jünger den gleichen Ton anstimmten, um so mehr mußte der Abstand der Leistung fühlbar werden. Ueber Schlegels Pygmalion kann unter heutigem Datum kein Zweifel sein, niemand wird darin die darstellende Kraft und den prometheischen Lebensfunken erkennen, durch kein noch so weites Gewand schöner und gezierter Worte läßt sich die überall durchblickende Prosa verdecken, das Ganze eben hat einen altmodischen, zugleich steifen und süßlichen Charakter; aber auch schon damals mußte im Vergleich mit den frisch gegriffenen, sicher hingestellten Tönen in den Werken der großen Führer jedem Empfänglichen je mehr und mehr zur Anschauung kommen, daß Werke des Kunstfleißes, der Bildung und des Geschmackes immer noch weit entfernt bleiben von wahrer Poesie. Gerade hier im Pygmalion, wo es sich um die Belebung des Steines handelt, fehlt die entsprechende dichterische. Die Aufgabe war freilich eine hohe, aber selbst Ovid ward lange nicht erreicht. Ebendies gilt, wenn auch in anderer Art, von Gries und seinem Phaeton; der Verfasser hat später ein feines Formtalent entwickelt und kann als Uebersetzer nicht genug anerkannt werden, aber augenscheinlich überstieg die Aufgabe seine Kräfte. Er ist wenigstens einfacher und hat eine glücklichere Strophe als Schlegel; der fünffüßige Trochäus, den beide wählen, steht aber dem vierfüßigen nach; dieser ist lyrischer, wie Schiller das zu nutzen wußte. Schlegel selbst hat

in einem spätern Gedicht, der Kampaspe, Jahrgang 1799 des Schillerschen Musenalmanachs, dies anerkannt. Das Stück liest sich schon um ein erhebliches besser, allein da es auch hier am Besten gebricht, kommt der Vers nicht zu seiner vollen Entwicklung. Dazwischen, 1798, versuchte derselbe Dichter ein Stück aus der Fabel des Prometheus in Terzinen vorzutragen; es fand bei Goethe und Schiller Beifall, wir verzeichnen besonders noch die frühe Anwendung des schwierigen Maaßes. Auch später in seinen gesammelten Gedichten (1800) hat Schlegel noch den Lorbeer auf diesem Felde gesucht; wir nennen sein größeres Gedicht „Ariadne" und das sehr bekannte „Arion", behalten uns indessen vor, diese mit der gesammten poetischen Leistung Schlegels noch besonders zu betrachten. Ludwig Tieck, eben kein Freund des Griechenthums, hat sich an demselben Stoff versucht; in größerer Ausdehnung, und wohl auch mit einigem Erfolg, ist dann besonders Theodor Apel in dieser Bahn fortgegangen; alle Bewerber aber haben bewiesen, daß auch hier weder die feinere Ausbildung des Wortes noch das Oratorische den Mangel an darstellender Kraft und poetischer Composition zu ersetzen vermöge.

VI.

Ludwig Theobul Kosegarten.

Wir sind bereits in der Zeit, wo es nicht mehr an geöffneten Bahnen fehlt, ja wo, wie Schiller das so schön ausdrückt, die gebildete Sprache für den Schreibenden dichtet und denkt. Die Empfänglichkeit für die von Anderen angeschlagenen poetischen Töne kann sich hier leicht für eigenes Schaffen halten und Dichter dieser Art, welche ohne große Anstrengung arbeiten, ersetzen dann leicht durch reiche Zahl von Werken in allen gangbaren Tonarten, was an Ursprünglichkeit und Eigenheit vermißt wird. Es kann nicht unseres Amtes sein, die einzelnen Stimmen dieses Chores aufzuzählen, denn so sehr es unsere Pflicht war, in den Zeiten des Aufstrebens selbst dem mäßigen Verdienst unser Auge nicht zu verschließen und das Vergessene aufzusuchen, erwächst jetzt vielmehr die umgekehrte Aufgabe zurückzudrängen und zu vereinfachen. Statt vieler anderen nennen wir hier zunächst nur Kosegarten, der die verschiedensten Gattungen anbaut, bald Klopstock, bald Voß, bald Herder folgend und diese mit der gesteigerten Sentimentalität der Zeit versetzend. Seine Verse scheinen ihm nicht sonderliche Mühe gemacht zu haben, es ist eine Art des bequemen Sich-Ergehens, oft mit der oratorischen Breite des Kanzelredners. Seine Idylle „die Inselfahrt", oder „Aloysius und Agnes" in sechs Eklogen, 1805, und „Jucunde" in 5 Eklogen fanden ihre Leser, sie stehen aber den Vossischen weit nach, denn ihnen fehlt die kraftvolle und sichere

Darstellung, der ansprechende Ton, und oft verirren sie sich weit ins Fremdartige, Geschmacklose, ja Schwülstige; so wird z. B. in der Jucunde einmal weitläuftig und hochtrabend platonische Philosophie vorgetragen. Kosegarten schrieb auch „Rhapsodien" in zwei Bänden, „Poesien", „Blumen", „Melancholien", „Gesänge" und vieles Andere, das damals bei dem erregten Interesse für die Gattung mitgenossen, das aber bald vom Strom der Zeit mit fortgenommen worden und das keiner Erneuerung werth erscheint. Er fand eben in seiner Zeit mehr Beifall als er verdient und muß es nun entgelten — das gewöhnliche und gerechte Loos aller Modedichter. Er ist geboren am 1. Februar 1758 zu Grewismühlen in Mecklenburg, studirte zu Greifswald, war Geistlicher an mehreren Orten auf Rügen, besonders zu Altenkirchen auf der Nordspitze der Insel; er wurde von Greifswald aus geehrt durch den Titel eines Doctors der Theologie und erhielt den des Probstes. Seine Aemter ließen dem überaus fleißigen Mann hinreichende Muße zu literarischen Arbeiten; u. A. übersetzte er in 8 Bänden Richardsons Clarissa. Zuletzt war er Professor der Theologie in Greifswald, woselbst er am 26. October 1818 starb.

VII.

v. Halem.

Ein zweiter Dichter dieser Art ist von Halem, denn er marschirt in allen Gattungen im zweiten Gliede. Ohne wahrhaft productiv zu sein, ist er aber empfänglich und sinnig und überaus wachsam und rührig. Er steht den Stolbergen nahe, schließt sich der Vossischen Verskunst an, sucht aber die idyllische Sphäre mehr ins Heroische und Romantische zu erheben, wie er denn überhaupt in der Mitte steht zwischen den norddeutschen Dichterkreisen und Wieland. Die Zahl seiner Gedichte und Schriften, mit deren keiner er besonderen Eindruck erreicht, ist außerordentlich groß, außerdem fehlte er in keinem Almanach, weder bei Voß noch Schiller; aber seine Werke sind nicht ohne Interesse von Seiten der ergriffenen Stoffe, und hier hat er manches locker gemacht und Größeren die Spur gezeigt — dies oft die beste Rolle, welche unter den Poeten die dii minorum gentium spielen können. Halem hat unter anderem versucht den eben von Michaelis herausgegebenen Jwein von Hartmann von Aue (er hieß damals nach falscher Lesung Twein) ins Neudeutsche und Moderne zu übertragen, auf eine Weise, welche sich allerdings schon etwas von der schalkhaften Grazie des Originals aneignet, dasselbe jedoch ins Wielandische hinüberzieht. Der gewonnene Ton wird leider durch Mischung der Versart oft wieder verlassen. In Hexametern versuchte er kleine Heldengedichte, unter anderen Conradin, und vor Schiller, 1786, schrieb er ein Trauer-

spiel Wallenstein. Je kleiner die Gattung, um so größer erscheint der Dichter, und so sind es denn gerade die Epigramme, mit denen er eben nur die Drucklücken seiner Gedichte füllt, welche wir der Erhaltung für werth halten können. Ich hebe hervor:

Schwach.

Da kommt Herr Schwach hervorgekrochen
Und redet Kraften Böses nach. —
Laßt ihm den Ruhm von wenig Wochen!
Hätt' er nicht bös von Kraft gesprochen,
Wer Henker spräche dann von Schwach?

Prädestination und freier Wille.

Was streiten wir denn für und für?
Ihr Herren Streiter! möchten wir
Zur Einigung uns neigen!
Wohl dem, der sich's zu Herzen nimmt,
Wir sind zur Thorheit vorbestimmt,
Sind frei, um sie zu zeigen.

Fragment eines Ehestandsgesprächs.

A. Glücklich wärst du, wie ein König.
Reich ist sie; zwar spricht sie wenig —
B. Reich und stumm? das hört' ich nie!
Unbesehen nehm' ich die.

Vetter Wicht.

Gut redet, sagst du, Vetter Wicht.
Wie lernte das der Vetter Wicht,
Er, der Tag aus Tag ein nur spricht!

Von dem Dichter haben wir auch vaterländische Gedichte, welche wohl Beachtung verdienten; er ermißt die Größe Friedrichs und seine Bedeutung für Deutschland, wie er denn oft gelegentlich

und überraschend auf ihn zu sprechen kommt, und das ist um so mehr hervorzuheben als er in Oldenburg geboren ist und später in Hamburg lebte.

Gerhard Anton von Halem ist am 2. März 1752 geboren, studirte die Rechte in Frankfurt a. O., Straßburg und Kopenhagen, wurde Landsgerichts-Assessor in Oldenburg, 1810 Apellationsrath in Hamburg, 1815 Regierungsdirector in Eutin, woselbst er am 5. Januar 1819 stirbt.

VIII.

Friedrich Wilhelm August Schmidt.

Ein Dichter mehr eigener Art ist Schmidt. Geboren zu Fahrland bei Potsdam am 23. März 1764, machte er die theologische Laufbahn, wurde Feldprediger am Invalidenhause zu Berlin, stand hier mit strebenden Genossen in Verbindung, mit denen er den neuen Berlinischen Musenalmanach 1793—97 herausgab; und lebte dann seit 1795*) als Prediger zu Werneuchen, drei Meilen nördlich von der Hauptstadt, bekannt daher unter dem Namen Schmidt von Werneuchen. Die Ausgaben seiner Gedichte sind schon zur Seltenheit geworden, während seine Dichtungsart durch Goethes heiteres Spottlied „die Musen und Grazien in der Mark"**) so stark bezeichnet worden, daß man sich gern damit begnügt hat. Allein der Dichter ist doch werth in seiner Wohlhäbigkeit und märkischen Naturwüchsigkeit etwas näher gekannt zu sein, zumal da er einen so anziehenden Gegensatz bildet gegen den empfindsamen Matthisson und gegen den oft schwülstigen Kosegarten. Immer noch mit einer besonderen Tonart stellt er sich Voß an die Seite, ist voll Kraft und Frische, oft naiv und ansprechend, selbst in seiner Versbildung den berühmteren Genossen keineswegs nachstehend, ja

*) Diese Jahreszahl geht hervor aus einem Abschiedsgedicht im Berlinischen Musenalmanach für 1796, S. 113.

**) Diese Ueberschrift spielt augenscheinlich an auf den von Schmidt 1802 zu Berlin herausgegebenen „Almanach der Musen und Grazien".

er erhebt sich sogar, wo er am besten ist, zu einer eigenthümlichen Grazie, so daß hier Goethes Spott auf eine wahre Tugend trifft. Die Stücke sind freilich nicht von gleichem Werth, doch man braucht nicht eben zu suchen um den Dichter in seiner derben Biederkeit, seiner gemütlichen Offenheit zu finden, auch seine Verse sind stets munter, prall und drall. Bei der ziemlichen Unzugänglichkeit des Büchleins werde ich im Interesse des Lesers wie des Dichters hier sogleich ein paar seiner lesenswerthen Gedichte mittheilen müssen.

Der glückliche Tausch.

An Henriette.

Seit du gern, mein süßes Liebchen,
Dem Gewühl der Stadt entrannst,
Gnugsam hier mein ländlich Stübchen,
Meine Gegend liebgewannst,
Wo Natur noch ihre Freuden
In der Liebe Becher tunkt:
Wirst du wahrlich keinen neiden,
Der in Cedernsälen prunkt.

Früh die schöne Flur zu schauen,
Ohne Kopfputz und Corsett,
Wenn in Osten sich die grauen
Wolken malen violett,
Noch des Thau's Juwele träufelt
Von der Weide schmalem Blatt,
Und vom Wind der See sich reifelt,
Wo sein Nest der Kranich hat;

Leicht ins Aehrenfeld zu wandeln,
Blaue Tremsen auszuspähn,
Auszuruhn an Weizenmandeln,
Wenn im Hemd die Schnitter mähn;

Auf des Tannenhügels Moose
Hüpfend, dich mit mir zu freun
Bald der Hagebuttenrose,
Bald der wilden Nägelein;

Still zu schlendern in gesunder
Abendkühl', an meinem Arm,
Nach der Wildniß von Holunder,
Trotz der Mücken dreistem Schwarm;
Dort zu sehn, ob Maienglocken
Noch am Zaun verborgen blühn;
Dann, vor'm Gartenfrosch erschrocken,
Schnell in meinen Arm zu fliehn;

In der Laube hinterm Garten,
Die die tück'sche Bohn' umzieht,
Auf den vollen Mond zu warten,
Wenn die Nachtviole blüht;
Dort zu horchen nach dem Hügel,
Wo die Mühle fleißig klappt,
Während flink nach ihrer Flügel
Schatten unser Hündchen schnappt;

Selbst wenn Abschied schon genommen
Schwalb' und Kuckuck von der Flur,
Wenn die Krammetsvögel kommen
Einzeln auf der Heide nur,
Hier ein Halm und dort ein Gräschen
Seinen grünen Schmuck behält,
Weh'n zu lassen dir um's Näschen
Noch den Wind, wie's ihm gefällt;

Hinterm kleinen Fenster, trocken,
Zuzuhorchen, wie er ras't,
Wie er wirbelt in den Flocken,
Bäum' und Dächer überglas't;

Dann am Ofen hingesunken,
Ihn zu streicheln mit der Hand,
Während seine hellen Funken
Spielen an der rothen Wand:

O dies alles, mehr entzücken
Wird es dein empfindend Herz,
Als die Stadt voll Trug und Tücken,
Und der Bühne fader Scherz,
Als der Pompvisiten Schimmer,
Als der Etiquette Last:
Wohl denn dir, wohl mir auf immer,
Daß du mich erkoren hast!

Oder ein noch frischeres aus dem Neuen Berlinischen Musenalmanach für 1793:

Mein Wetter.

An Henrietten.

Wenn's so einmal vom Morgen an
Und wieder bis zum Morgen
Recht frisch und wacker regnen kann,
Wenn sich am Tag verborgen
Die Sonne hält, nicht Mond noch Stern
Die finstre Nacht erleuchten,
Das hab ich doch so gern, so gern,
Kann mir so treulich deuchten;

Wenn tief im dichten Waldgehölz,
Scheu vor des Sturmes Rasen,
Das junge Reh mit nassem Pelz,
Der Hirsch kaum wagt zu grasen,
Die wilde Ent' ein Plätzchen sucht
Mit Muttersorg' und Hülfe
Sich triefend mit der jungen Zucht
Zu bergen im Geschilfe;

Wenn hart sich an die Fenster drängt
Der Sturm mit lautem Zischen,
Die Tropfen, die er angesprengt,
Bald wieder wegzuwischen;
Wenn sich der Spatz ins Nestchen duckt,
Nur selten an der Erde
Ein Schwälbchen streicht, das ängstlich kuckt,
Ob's nicht bald heller werde:

Dann ist's ein Wetter recht für mich.
Warum? kann ich nicht sagen;
Kein Maitag kann so inniglich,
So herzlich mir behagen.
Ha! Liebe führt mich froh zu dir,
Schlägt auch den kält'sten Regen
In noch so großen Tropfen mir
Der wilde Sturm entgegen.

Wohl war der Kuß so labend süß
Von deiner Lipp', o Gute,
Wenn ich mit dir am Erlenfließ
Auf Kuckucksblumen ruhte;
Doch hören wir es, Arm in Arm,
Im Stübchen draußen regnen,
Wie thut's dann auch so süß, wenn warm
Sich Mund und Mund begegnen!

Wer sich frei erhalten von Verbildung und Vorurtheil wird anerkennen müssen, daß wir es hier mit einem sehr achtbaren Dichter zu thun haben, dem ein Reichthum naiver Züge zu Gebot steht, der mit kräftigen Pinselstrichen zu malen, der alles mit Leben und Gemüt zu durchdringen weiß. Hier ist reichlich vorhanden, was wir dort bei den Sentimentalen vermißten und wir treffen auf eine Frische, welche diesen Gedichten einen dauernden Platz in der

Literatur sichert. Seine Landsleute hätten Ursache, sich dieses trefflichen Dichters zu rühmen, der unter den deutschen Dichtern seinen Platz in allen Ehren behauptet, wie er denn als nöthiges Gegengewicht, als natürlicher Rückschlag hier gar nicht fehlen darf. So ist es denn auch unverkennbar, daß er mit Bewußtsein und Absicht seine Farben mit scherzendem Pinsel etwas pastos aufträgt, eben als Ironie auf die sentimentalen Dichter. Aber gerade dieses leise Schweben zwischen selbstzufriedener Wirklichkeit und Ironie nach außen giebt den Gedichten einen besonderen Reiz, und insofern dürfte selbst Goethes Lied fehltreffend heißen.

Das Kernhafte des Dichters prägt sich unter andern in dem Liede aus:

Du und Ich.

Du hast der Röcke viel im Schrank,
Von goldnen Tressen schwer und blank,
Hanswurst hat sie nicht bunter;
Mein einz'ger Rock ist ziemlich grob,
Gold ist nicht drauf, dafür, Gottlob!
Ein gut Gewissen drunter.

Du bist bei deinem Koch in Mast,
Kaum trägt dein breiter Tisch die Last
Von Torten, Wild und Sülzen;
Gesunder bin ich ohne Bauch,
Mit meinem Weibchen, wär' es auch
Bei Butterbrod und Pilzen.

Dein Schloßpark, fürstlich ausgeputzt,
Bleibt dir, so viel dein Gärtner stutzt,
Doch freudenleer und öde:
Behalt' ihn denn! nie geb' ich drum
Vom Fenster mein Basilicum,
Mein Töpfchen mit Resede.

Mit Reigerbüschen sucht dein Weib
Sich Buben auf zum Zeitvertreib
In Maskensaal und Bädern,
Mein Weibchen strickt so gern für sich,
Weiß nichts vom Reigerbusch, doch ich
Auch nichts von Hahnenfedern.

Du marterst dir dein Bißchen Hirn
Mit langer Weile Runzelstirn
Bis Mitternacht bei Karten;
Ich übe meine Pflicht im Scherz,
Und dann erquickt mir Sinn und Herz
Natur in ihrem Garten.

Empfindung ist dir Spott, du kannst
Mit Gut der Wittwe deinen Wanst,
Mit Gut der Waise mästen;
O ließe Gott mir bis ans Ziel
Mein Bißchen Hab' und mein Gefühl,
Den Jammernden zu trösten!

O du, des Truges nimmer satt,
Horch, horch, wie deine Zunge glatt
Von Treu und Glauben plaudert!
Ich fühle tief des Lebens Schmach,
Der bald zu dem, was er versprach,
Die Achsel zuckt und zaudert.

Dereinst im letzten Augenblick
Fährst du empor, und bebst zurück
Vor Rechenschaft und Strafen;
Kein Bubenstück stört meine Ruh,
Ich mache froh mein Auge zu,
Zum Sterben nicht — zum Schlafen.

Es ist nicht nur jene Genügsamkeit und **laeta paupertas**, welche Lessing auch in der Poesie schön fand, es spricht sich hier die ehrbare, handfeste, getreue Natur eines Volksstammes aus, das die Schlachten von Roßbach und — Königgrätz gewann. Eben diese Kraft erscheint aber auch schon in der gedrungenen Versbehandlung, welche eine Meisterhand zeigt, wogegen so viel Stümperhaftes und Schlotterichtes bei den gegenüberstehenden anspruchsvollen Dichtern.

Um den unsern aber auch in seiner Leichtigkeit und Anmut darzustellen, stehe hier noch eines seiner hingeworfenen Briefchen; ein wirklicher Brief, ein Gelegenheitsgedicht, wie jemals eines gemacht worden, und doch wie anziehend, wie reizvoll, wie der Erhaltung werth!

An Frau Predigern Schultze in Döbritz.

(Als ich dieselbe den Tag darauf besuchen und kennen lernen wollte. Im Juli.)

Schwerlich ward wohl Einer noch geboren,
Der so innig, der so treu empfand
Für den Mann, den Du Dir auserkohren
Zum Gefährten durch dies fremde Land,
Als der Sänger, der Dich heut, Vertraute
Seiner Brust, begrüßt mit seiner Laute.

Immer gleich im Fühlen und im Streben,
Waren Eins wir von der Schulbank her,
Gönnt der Himmel mir ein längres Leben,
Bleibt mein Busenfreund nur Er, nur Er!
Und der Tod? — den müßt' ich wenig kennen,
Wähnt' ich je, er könnt' auf ewig trennen.

Kannst Du meinen Vorsatz nun verargen,
Ohne Anstand meinem Amt und Pflicht
Vierundzwanzig Stunden abzukargen,
Um zu sehn Dein freundlich Angesicht?

Hätt' ein Unfall mir ein Bein genommen,
Selbst mit einem Stelzfuß würd' ich kommen!

Morgen, wann der Hahn kräht, lass' ich satteln;
Denn mein Pferd, ich hab' es selbst kein Hehl —
Schleicht bedächtlich, wie im Wald voll Datteln
In Arabia ein Lastkameel;
Schwerlich lenk' ich morgen viel vor neune
Meinen Gaul um Deines Nachbars Scheune.

O! wie freut mich's, daß im Hauskalender
„Abgekühlte Luft" auf morgen steht —
Aber Weibchen! daß am Bratenwender
Meinetwegen nur kein Lamm sich dreht!
Und daß weder Du noch Deine Hanne
Zeit versäume bei der Kuchenpfanne!

Raube Du das Leben, mir zu Ehren,
Brave Frau, selbst einer Taube nicht;
Denn ein Teller voll Johannisbeeren,
Und, wofern Du willst, ein klein Gericht
Eier, nebst Salat von Gartenkräutern,
Kann mich bis zum Ueberschwang erheitern.

Willst Du morgen waschen oder plätten,
Alles hindre, nur nicht mein Besuch!
Ja! die Leine zieh' ich, magst Du wetten?
Selbst zum Trocknen Dir geschickt genug;
Schreit Dein Söhnchen? ohne Mißvergnügen
Hör' ich's an, und helfe selbst Dir wiegen.

Uebung macht uns klug; der Storch der Fabel
Bringt vielleicht nach wenig Monden schon
Auch mir selbst ein Wickelkind im Schnabel,
Das ich wiegen soll; doch mehr davon,

Wenn ich morgen in des Heumonds Hitze
Neben Dir im Schirm der Laube sitze.

Der Dichter ist unerschöpflich in der mehr plastischen als malerischen Darstellung der ihn umgebenden allerdings nicht reichen Natur, der er aber mit Liebe und Innigkeit anhängt, dabei versteht er es, stets seine Bildchen wohl abzurunden und sie sind nichts weniger als Stillleben, denn das muntere Leben der Thierwelt spielt überall eine Hauptrolle und er findet artige Wendungen auf Personen hin. Um dem vielgescholtenen Dichter gerecht zu werden, bringe ich noch ein kleines Lied aus dem Göttinger Musen-Almanach von 1789.

An meine Henriette.

Am Birkenzweige blättert
Der volle Keim sich auf,
Das frohe Eichhorn klettert
Am Stamm hinab, hinauf;
Die trägen Winterschläfer,
Waldbiene, Wesp' und Käfer
Und Hummel wachen auf.

Mit grünen Wasserlinsen
Färbt sich der Wiesen Moor;
Es hüpft aus Schilf und Binsen
Der muntre Frosch hervor,
Und Wasserjungfern fliegen
Am Ufer hin und wiegen
Sich froh am jungen Rohr.

Und an den Gartenbäumen
Ist alles weiß und grün,
Die Maienblümchen keimen,
Hollunder und Jasmin,

Bald wird die Ros', o Wonne,
Am wärmern Strahl der Sonne
Für Dich, mein Jettchen, blühn.

Schmidt versuchte sich auch im eigentlichen Idyll, sogar im Hexameter, und da wird seine Abhängigkeit von Voß noch deutlicher, nur — daß die Verse erheblich zurückstehen. Aber die guten Eigenschaften verlassen den Dichter auch hier nicht, nur wird der ländlichen und dörflichen Schilderei etwas zu viel; dagegen ist seine Natur nie unbelebt und öfters sehr glücklich stellt er uns die Bewohner vor und führt sie redend ein. So „das Dorf Döbritz" und „der Frühlingstag auf der Dorfpfarre", der freilich etwas alltäglich ausfällt.

Aber auch noch weiter ließ der Poet den Punkt, zu dem diese Richtung so leicht führen kann, nicht unberührt, namentlich, wenn die Jagd nach seltenen oder vielfachen Reimen ihn verführte, und hier kann er in ähnliche Fehler verfallen wie Matthisson. Man darf ihn aber nie, wie Schlegel will, auch nur in einem einzigen Stück, zu einem Nachahmer Matthissons machen, welcher einmal sein Antipode ist und bleibt. Geben Beide viel auf seltnen Reim, und das thun auch gute Dichter, so bringt der sentimentale Matthisson dem offenbar weit größere Opfer, hier aber liegt die Aehnlichkeit beider in ihrem gemeinsamen Ausgange von Voß. Es sind bei Schmidt nur wenige Stücke, welche stark darunter leiden, hauptsächlich Eines, „die Dorfbewohner". Hier tritt unleugbar zugleich Ungeschmack und ein starkes Maaß von Unzartheit hinzu, aber das Uebel kommt gutentheils von den kurzen Verszeilen und dem dreifachen Reim. Der Dichter wollte, was ihm anderswo gelang, auch hier ein Kunststück machen und verlor sich weit ab von der Kunst; er hat es nicht in guter Stunde geschrieben, man müßte es für eine Parodie auf seine Gedichte halten, wäre nicht seine Autorschaft außer Zweifel.*) Es sind aber

*) Es stand im Almanach für 1794; der Verfasser selbst nahm aber das

diejenigen im Unrecht, welche in ihren Sammlungen und Literaturgeschichten gerade das Stück herausheben, um den Dichter zu charakterisiren. Ebenso möchten schon die Zeitgenossen zu tadeln sein, welche in Schmidts Gedichten eine Bedrohung der Poesie erkannten und mit heiligem Zorn gegen ihn eiferten. Seine Tonart ist ja ein Aeußerstes, das kein Weiteres und keine Ausbreitung zuläßt; hatte doch Schmidt selbst schon viel zu viel in diesem Ton gedichtet. Er konnte nur zur Umkehr mahnen, er hatte eine Grenze deutlich gezeigt, man könnte sagen, er sei selbst schon sein Kritiker geworden. Sonach war es hier ganz besonders leicht, den Mangel zu sehen, viel schwerer dagegen, die Tugenden aufzufassen, und daran möchte es bis jetzt gefehlt haben. Ich mache noch aufmerksam, daß eben in dem Almanach der Musen und Grazien für 1802 sich auch recht schätzbare Stücke unseres Dichters befinden, namentlich ein größeres Idyll in zwei Gesängen, verfaßt in gutgebildeten, regelmäßigen Ottaverimen. Der wohlgewählte Gegenstand ist „das eingeschneite Dorf", fürwahr ein Stück, das besser gekannt zu sein verdiente, denn es ist hübsch erfunden und mit Kraft durchgeführt, ein treffliches Gegenstück zu Vossens siebzigstem Geburtstag, zwar derber, allein in demselben Maaß auch lebensvoller. Der Umfang verbietet leider die Mittheilung, doch darf nicht unbemerkt bleiben, daß die Behandlung des schwierigen Versmaaßes alles Lob verdient, so wie auch schon dessen Wahl, denn hier ist, bei leichterem Ton, auch der dreifache Reim weniger schwierig, weil im Heiteren und Komischen ein größerer Umfang des Wortreichthums zu Gebot steht. Ich kann, da man von Schmidt ein so falsches und ungünstiges Bild zu machen gesucht hat, mir nicht versagen, noch ein Stück herzusetzen, das gleichfalls seine

---

Stück in seine beiden Sammlungen nicht auf. Leider bringt er das unglückliche Gedicht unverändert wieder in dem Almanach der Musen und Grazien für 1802 unter dem Titel „Die Dorfbewohner. Im Frühling 1800"; während es früher hieß: „Die Döbritzer. Im Frühjahr 1793". Es wurde jetzt um so auffälliger.

Virtuosität in der Behandlung der Sprache, des Maaßes und Reimes bekundet, weit über Matthisson hinaus.

Einladung zu einer Lustfahrt nach Tegel.

An Herrn Regimentsquartiermeister und Auditeur Knüppel in Berlin.
(Abends im Juni 1793.)

Soll im Ernst, mein Lieber, in dem dumpfen
Arbeitsstübchen, vor dem Actenschrank,
Frohsinn und Gesundheit Dir verschrumpfen?
O! zerbrich einmal der Lage Zwang!
Morgen soll ein kleiner Bauernwagen
Früh um fünf uns durch den Jungferhain
Nach dem wunderschönen Tegel tragen:
Schlechterdings mußt Du Gefährte sein!

Von des Auslands Pflanzen und Gebüschen
Säumt Dein Gärtner zwar im Sommer nie
Dies und jenes, Freund, Dir aufzutischen:
Manche Gruppen von Orangerie
Auszustellen in bemalten Kasten,
Rein zu schaufeln jeden Gartensteig:
Dennoch muß Dein Herz, das fürcht' ich, fasten;
Denn Natur allein bleibt groß und reich.

Anders ziehn in Tegels Paradiese
Feld und See Dich an und wilder Park;
Ja, der Weinberg dort ist schon ein Riese
Gegen andre Berg' in unsrer Mark.
Hier zu Lande kam Dir wohl, ich wette!
Solche Landschaft selten zu Gesicht;
Nur vergiß, das bitt' ich, die Lorgnette
Und die frohe, heitre Laune nicht.

Morgen, statt des Kochs verwürzter Speisen,
Gnüge Dir ein ländlich Mittagsmahl;
Aermlich soll's nicht sein: aus seinen Reusen
Holt der Fischer uns den besten Aal,
Ihren fettsten Puter uns zu köpfen
Weigert sich die flinke Wirthin nicht;
Wilde Erdbeern bringen uns in Töpfen
Auch die Kinder gern zum Nachgericht.

Bauernbrod und frische gelbe Butter
Soll uns mehr als Wienertort' erfreun;
Aber freilich, Freund, ein Flaschenfutter,
Wohlgefüllt, muß unsre Sorge sein!
Brunnenschwengel, Hahn und Glucke stimmen
Ein Terzett uns bei der Tafel an,
Und des Weinbergs schrägen Hang erklimmen
Wir vergnügt mit Weib und Kindern dann.

Dort wird Halt gemacht an jener Stelle,
Wo im Kreise blauer Flieder blüht,
Wo Dein Auge Spandaus Citadelle
Mit dem Thurm im Hintergrunde sieht,
Vorn den langen See, voll weißer Täubchen,
Links des Schlosses Dach, mit Blei gedeckt,
Neben uns vielleicht im grünen Leibchen
Auch die Gärtnerin, die Saamen steckt.

Ueber langgestreckte Gerstenhufen
Hören dort, aus Nadelholz hervor,
Wir gewiß den fernen Kuckuck rufen,
Und den Kranich schrein im Wiesenrohr.
Hat Dir das behagt, so geht's bergunter,
Um der Thäler Schönheit nah zu sehn;

Aber ungern nimmt man Abschied, unter
Lautem Ausruf: O, wie schön, wie schön!

Müde sinkt mein Weib beim Schlag der Wachtel
Unten hin auf weichen Rasenhang,
Und wir sammeln Raupen in die Schachtel,
Oder Heidelbeern, den Rain entlang,
Während neben uns die Feldcicade
Im zerkerbten Farrenkraute singt,
Schlendern froh wir nach dem Seegestade,
Wo aus Furcht der Frosch ins Wasser springt.

Welch Naturgemälde! Wunderdinge
Bannen hier auf Einem Fleck Dich fest;
Dort des Schilfes lange grüne Klinge,
Wasserliljen hier, von Schaum benäßt,
Fern der Kohlenschiffe leichte Wimpel,
In der Näh' ein angepfähltes Floß,
Und zur Seite Wasserspatz und Gimpel,
Grüßend uns auf jungem Elsenspross. —

Doch des Gasthofs Schornsteinwolken winken
Von dem einsam schönen Zauberort,
Der Levante schwarzen Trank zu trinken,
Leider! viel zu früh uns wieder fort.
Herrlich kühlt die Laube von Ebreschen
Nun die Wandrer mit bestäubtem Schuh;
Während Bauern in der Scheune dreschen,
Und im Stalle brüllen Stier und Kuh.

Zu der Nachtigallen Lustakkorden
Blöken, bei der Rückfahrt über Feld,
Lämmer uns entgegen aus den Horden,
Wo der Fix des Schäfers Wache hält.

Aus den Thaugewölken, licht und wollig,
Lauscht der Vollmond, o, so glau hervor,
Und der Frösche Völkchen schwatzt so drollig
Zwischen Pferdemünz' und Kolbenrohr.

Alle diese ländlich netten Sachen
Sollst Du morgen hören, morgen sehn;
Aber lange mußt Du heut nicht wachen,
Um bei Zeiten wieder aufzustehn.
Immer war ich des Kalenders Spötter:
Doch von morgen spricht er mit Verstand:
Morgen, er hat Recht, ist schönes Wetter,
Denn das Abendroth zieht über Land.*)

Freilich alles die natürlichste Natürlichkeit, ohne Putz und Schleier, aber mit leichtem Pinsel hingestellt in musterhaftem Epistolarstil, und wer sähe nicht, daß dem Scherz sich auch ein gewisses Maaß von Ironie beimischt, das doch allein schon die Satire hätte entwaffnen sollen.

Schmidts außerordentliche Virtuosität in der Versbildung und Reimkunst, in der er mit den Geübtesten seiner Zeit wetteifert, zeigt sich besonders in einem Stück des Musen-Almanachs von 96, S. 80, „die Dorfbewohner im Herbst", ein Stück, das er statt jenes verunglückten hätte erhalten sollen. Durch zehn Strophen mit ungezwungenem Inhalt, zum Theil noch leichter gefügt, finden wir die künstliche Form durchgeführt:

Unsre Vögel,
Trappen,
Lerchen, Schwalben,
Störch' und Reiger ziehn davon,

*) Dazu die Anmerkung des Dichters: „Wenn nach untergegangener Sonne der Wind die Wolken von Osten gegen Westen treibt, so sagt der Landmann: die Abendröthe zieht über Land, und verspricht sich für den folgenden Tag heiteres Wetter."

Und die Flegel
Klappen
Allenthalben
In der vollen Scheune schon.

Der Dichter gab vom Jahr 1793—97 im Verein mit Bindemann den neuen Berliner Musen-Almanach heraus, von dem wir noch besonders sprechen, dann allein im Jahr 1802 den Almanach der Musen und Grazien. In dem erstern finden sich Schmidts Dichtungen zerstreut und bilden einen Gegensatz mit Stücken von sehr abweichendem Ton, wirken also schon darum nicht so massenhaft und auffallend; es ist übrigens zu bemerken, daß der Verfasser in seinen später erschienenen Sammlungen nicht Alles, sondern nur eine Auswahl aufnahm, wobei er aber vielleicht nicht immer das Beste gewählt hat, wenigstens bleiben noch Stücke zurück, die sehr wohl Erhaltung verdient hätten, z. B. die mit markigen Zügen und saftigem Pinsel hingestellte Bauernhochzeit im Almanach von 1795, oder die Sommerdürre (des Jahres 1795) in dem von 1796. Die Musen und Grazien sind freilich etwas höher geschürzt, doch fehlt es auch hier nicht an verschiedenen Tönen; wir haben schon des größeren idyllischen Stückes gedacht, dazu einer Romanze im Bürgerschen oder Stolbergschen Ton, der Graf von Mansfeld. Man sieht sich jedoch immer zu dem hingezogen, was so vielen Tadel erfahren hat, denn, trotz alles Tadels, es ist doch lesbar und anziehend und stets voll Darstellung, ein Vorzug, den es vor vielem Anspruchsvollen voraus hat. Dabei aber soll nicht verschwiegen sein, daß eben diese periodische Herausgabe des Musen-Almanachs den Dichter veranlaßt hat, mehr auf seinem enggemessenen Felde zu dichten als gut war, woher denn eben Wiederholungen und Uebertreibungen, die ihm so gefährlich geworden sind.

Schmidts **Gedichte** erschienen gesammelt zu Berlin mit Kupfern von Chodowiecki, ohne Jahreszahl im Jahr 1797. Eine

spätere Gedichtsammlung nennt sich: „Romantisch-ländliche Gedichte", Berlin 1798, richtiger wäre: Romantische und ländliche Gedichte; denn wir finden hier eine Zahl von Romanzen, mittelalterlichen Inhalts, aber etwas vom Standpunkt der Aufklärung — gut versificirt wie immer, doch ist der Verfasser hier augenscheinlich nicht auf seinem Felde, dann wieder Gedichte nach seiner früheren Art, darunter Artiges und Hübsches, z. B. „der Landmann im Winter", in aller Einfachheit anziehend, voll Leben und Abwechselung, nur in allem, was Jagd angeht, ist der Herr Pastor nicht zu Hause, denn hier verläßt ihn seine sonstige Genauigkeit gar sehr. Noch ist zu erwähnen, daß wir da auch ein Gedicht „die Alpen" und eine Schweizeridylle finden, „der Senn", letztere von einer sehr einfachen Situation und an sich nicht übel, wie es scheint unter Einfluß von Theocrit, der sich auch schon hie und da in den frühern Gedichten zeigt. Der Verfasser scheint damit, so wie ja auch mit den Romanzen ausdrücklich darthun zu wollen, daß er nicht bloß seine märkische Natur zu schildern wisse; aber er kann sich einmal nicht ganz verleugnen. Endlich erschienen noch im Jahr 1815: „Neueste Gedichte, der Trauer um geliebte Todte gewidmet." Es sind dies zwei Kränze von Sonetten, der eine auf den Tod seiner Henriette, der zweite auf den Tod seines geliebten im neunten Lebensjahr verstorbenen Sohnes Bernhard Wilhelm Ulrich. Die Sonette sind trochäisch und haben in den Vierzeilen eine gekreuzte Reimstellung, sind sonst aber regelmäßig und, wie man erwartet, mit vieler Gewandtheit, nur hie und da etwas härtlich gebildet, oder auch dem Reim zu Liebe mit entlegnerer Bildlichkeit. Ließe man sie heutigestags drucken, niemand würde unsern Dichter darin erkennen; es findet sich darin nichts von seiner gewohnten Naturschilderung, wohl aber jene unverblümte Wahrheit der Empfindung und gesammten Darstellung, welche ihm stets eigen ist. Nicht wenige dieser Stücke erheben sich zufolge der Wahrheit, Innigkeit und Kraft des Gefühls in die Region der Poesie, ja

stellen sich neben das Beste, was die deutsche Literatur in der Gattung aufzuweisen hat. Ohne besondere Wahl hebe ich heraus — an seine verstorbene Gattin:

Nähe.

Spricht die Geisterlippe zwar hinieden
Kein vernehmlich Wort mir für mein Leid;
Dennoch bist du mir nicht ganz geschieden;
Denn dich hemmen weder Raum noch Zeit:

O dein Mitleid, meinem Gram geweiht,
Flößt allmälig in dies Herz den Frieden:
Mein gedenkend bist du mir nicht weit,
Kühlest sanft die Stirn dem Reisemüden.

Geist der treuen Obhut, ohne dich
Ginge nie, in Staub geworfen, ich
Sieggekrönt hervor aus diesem Streite!

Geist der treuen Lieb', umschwebe mich!
Bis zum Ziele laß an meiner Seite,
Nahe laß mich ahnen dein Geleite!

Rechenschaft.

Du, Geliebte, bist zwar froh entronnen
Zu der Hochverklärten hohem Glück;
Doch warum denn blieb noch ich zurück?
Ward der Faden länger mir gesponnen?

Was ich Armer unterdeß begonnen?
Daß du nie es kenntest, mein Geschick!
Retten konnte nur mich noch der Blick
In das unsichtbare Land der Wonnen.

Doch vernimm das Eine: aufgerafft
Hab' ich keuchend mich mit schwerem Streben
— Und von oben ward mir Muth und Kraft —

Ganz noch diese letzte Handvoll Leben
Deinen Kindern freudig hinzugeben —
Dort darüber frohe Rechenschaft!

Er verlor darauf noch sein geliebtes, spätgebornes Kind, von dem er Erheiterung seines Greisenalters gehofft hatte; in einer noch reicheren Zahl von Sonetten ergießt er seinen Schmerz; dieser giebt dem Dichter Töne, die wir nicht bei ihm vermuten, obwohl der Form mehr Schmelz zu wünschen wäre.

Der Vorbericht der Sammlung schließt mit den Worten: „Meine bisher bei verschiedenen Verlegern herausgekommenen Poesien bin ich Willens nach einiger Zeit in Ein Werkchen zusammen drucken zu lassen; und alsdann meinen Freunden für diese Welt auf immer ein dankbares Lebewohl zu sagen." Es ist leider nicht geschehen, obwohl der Dichter noch länger lebte. Er starb, hochbetagt, im Jahr 1832, damals schon von seinen Landsleuten vergessen, in der Literatur aber verunehrt und niedergetreten. Auch Schlegel in seinem Scherzgedicht, „Wettgesang dreier Poeten", hat, eben wie Goethe, viel beigetragen einen Dichter, der sehr wohl neben Voß besteht, ja, dessen siebzigsten Geburtstag ausgenommen, ihn wohl mit seinen meisten Stücken überragt, als eine ganz unbedeutende, seltsame und lächerliche Erscheinung darzustellen. Ist aber einmal eine Strömung da, so ist Mut erfordert, um dagegen zu schwimmen und die Mehrzahl der späteren Kritiker findet es leichter und vortheilhafter die vorhandene Richtung nur noch rhetorisch zu übertreiben.

Bleibt nun unser märkischer Schmidt an sich ein Dichter, welcher alle Beachtung verdient, so wird er es um so mehr, wenn wir ihn im Zusammenhange mit Ewald von Kleist betrachten, dessen beschreibende Poesie sich weit von der damals tonangebenden Thomsons entfernte und derselben gegenüber eine sehr achtbare Eigenthümlichkeit behauptet (s. o.). Auch Schmidt hat dieselbe liebevolle Aufmerksamkeit für die Einzelheit der Natur, besonders

der lebenden, und man könnte hier einen Grundcharakter preußischer Poesie finden, der, fern von krankhafter Empfindsamkeit und selbstgefälliger Schönrednerei, überall frisch und frei, derb und tüchtig erscheint, dabei nicht ohne Scherz und Schalkheit, nicht ohne tieferes Gefühl. Aber statt zu erkennen, wessen man sich rühmen durfte, hat man Ramler gefeiert, dagegen die Karschin, so wie diesen Schmidt, bei Seite geschoben. Der niederdeutsche Charakter, der sich hier schon so vernehmlich ausspricht, hat erst in dem fremden Gewande der plattdeutschen Rede sich allgemeinere Aufmerksamkeit erringen können.

IX.

Langbein.

Dem märkischen Dichter reihen wir einen sächsischen an, dessen Ruf aber auch in neuerer Zeit Anfechtung erfahren. August Friedrich Ernst Langbein ist zu Radeberg in der Oberlausitz im Jahre 1757 geboren, besuchte die Fürstenschule in Meißen, studirte in Leipzig die Rechte, wurde Actuar in Großenhain, darauf betrieb er die Advocatur in Dresden, zog aber bald eine bescheidene Anstellung bei dem Archiv vor und gab, da ihm die Aussicht auf Beförderung benommen war, die Stelle auf, um in Berlin sein Glück zu versuchen. Hier privatisirte er, bis er 1820 zum Censor der belletristischen Schriften berufen wurde. Er starb in hohem Alter daselbst 1835. Von ihm erschienen frühzeitig in Almanachen und Zeitschriften Gedichte und prosaische Aufsätze, verschiedentlich von ihm gesammelt, zuletzt, Stuttgart 1835, seine sämmtlichen Werke in 31 Bänden, und die sämmtlichen Gedichte, Stuttgart 1843, in 4 Bänden, Sedez. Gleichwohl wird seine Bedeutung von Süddeutschland her, was sich verstehen läßt, am meisten in Frage gestellt. Heinrich Kurz sagt von ihm mit seinem Namen entsprechender Kürze und nicht zu verkennender Deutlichkeit: „— der mehr auf komischen Effect bedacht und dabei nicht selten in das Gemeine verfällt, wie er denn ein wahres poetisches Talent nicht besaß." Nicht ausführlicher aber vorsichtiger und mehr historisch Koberstein: „er erwarb sich in der schwankartigen Erzählung seit

der Mitte der achtziger Jahre in weiteren Leserkreisen großen Beifall." Dieser Beifall wäre vielleicht noch größer gewesen, hätte er selbst, oder ein Anderer, seine Gedichte mehr gesichtet, denn einmal im Besitz einer gewissen Reimkunst reimte er nun auch alles und jedes, was ihm in den Wurf kam, darunter gar manches von leichtestem Gehalt. Aber es ist doch nicht selten Munterkeit und Laune anzutreffen und gewiß können nicht alle Gattungen sich in gleicher Höhe bewegen. Er ist am besten, wo er derb sein darf, aber er wird allerdings zuweilen auch schon platt. Doch, wie er denn sei, auch diejenigen, denen für Poesie das Gehör fehlt, verlangen ihren Dichter. Pastor Schmolke, der Zürcher Breitopf, und manches andere, haben festen Fuß in der deutschen Poesie gefaßt und verdienen nicht ausgestoßen zu werden. Daß aber einem Dichter dieser Art Stoffe wie Eginhard und Emma, Richard und Blondel, nicht gelingen konnten, bedarf keiner Auseinandersetzung. Und doch ist es ein Verdienst, wenn wir Langbein sehr aufmerksam auf poetische Stoffe finden: er hat manchen nach seiner Weise behandelt, der in anderer Tonart und höherer Hand mehr hätte ergeben können und wirklich ergab. Dies ist geschehen mit dem Stoff des Handschuhs, den Schiller wahrscheinlich dem Langbeinschen Gedicht entnahm, denn daß Langbein nach Schiller noch den Gegenstand hätte aufnehmen können, darf für unmöglich gelten.

X.

Seume. Falk.

Um keinen Dichter zu übergehen, der sich irgend bemerklich gemacht hat, insbesondere um keinem Gliede des deutschen Vaterlandes den Antheil zu entziehen, den es etwa an deutscher Literatur besitzt, werde hier noch einiger mehr einzeln stehenden Dichter gedacht, wobei aber wieder sogleich zu erinnern ist, daß die Maaßstäbe sich jetzt bedeutend gesteigert haben und daß die hochragenden Gipfel der Zeit nunmehr weithin in das Land ihre Schatten über alle Geringeren werfen.

Wir führen zunächst zwei Dichter auf, deren poetische Leistung durch ihre Persönlichkeit und ihre Schicksale bedeutend unterstützt wird, wie sie denn auch im nahen Zusammenhange mit dieser gefaßt werden muß. Der erste, Johann Gottlieb Seume, gehört dem sächsischen Lande an, und darf hier um so weniger fehlen, als dies in der Zeit, wo Goethe und Schiller herrschen, nur wenige Vertreter stellen kann. Seume hat sein Leben ausführlich beschrieben;*) hier genügt der kürzeste Auszug. Geboren am 29. Januar 1763 in dem Dorfe Posern bei Weißenfels, woselbst sein Vater Bauer war, und bald verwaist und hülflos, hatte der Knabe das Glück in dem Grafen von Hohenthal-Knauthayn einen großmütigen Beschützer zu finden, aber er dankt es gewiß

*) Fortgesetzt von Clodius.

seinem eigenen Fleiß und seinen guten Sitten, daß der Gönner seine Gunst so weit ausdehnte ihn studiren zu lassen. Er studirte zu Leipzig alte Literatur und Theologie, um durch letztere eine Lebensstellung zu erhalten; allein schon hier zeigte sich das Schnellentschlossene und Schroffe seines Charakters, das in der Folge sein Leben bestimmt und das es abenteuerlich gemacht hat. Berührt von dem freieren Zeitgeist sagte die damals in Leipzig herrschende orthodoxe Richtung ihm nicht zu, er brach nicht nur mit der Theologie, sondern überhaupt mit dem Studium und dem eingeschlagenen Lebenswege. Der achtzehnjährige Jüngling machte sich plötzlich eines Abends, nachdem er bezahlt, was er irgend schuldig war, mit wenigem auf, um sich in die Welt zu werfen. Er wollte nach Paris, fiel aber schon am dritten Abend Werbern in die Hände, welche damals für England gegen das freie Amerika in Deutschland warben, mit Ueberredung, List und Gewalt, ganz besonders unterstützt durch den Seelenverkauf des Kurfürsten von Hessen. Mit den hessischen Truppen wurde Seume nach Canada hinübergeschifft und die erste That seines erwachten Freiheitssinnes war jetzt der Kampf zur Unterdrückung der nordamerikanischen Freiheit. Er diente als Unterofficier — mit dem Horaz im Tornister; ward darauf, als man seine literarische Neigung bemerkte, Regimentsschreiber. Auf seinen Streifereien kam er hier vielfach mit wilden Stämmen, den Huronen, in Berührung, die auch in seiner späteren Poesie eine Rolle spielen. Eben war er im Begriff mit einem gleichgesinnten Genossen nach den amerikanischen Freistaaten hinüber zu — desertiren, als die Nachricht von dem Frieden kam und die englischen Truppen zurückgeschifft wurden. Er kam in Bremen an, wurde hier durch das Gerücht der Auslieferung an Preußen geschreckt, und floh abermals, wie zwei seiner Genossen vor ihm gethan, nicht ohne Gefahr seines Lebens. Er gerieth dennoch in die Hände preußischer Werber und mußte zu Emden als gemeiner Soldat dienen. Wiederholte Fluchtversuche waren vergeblich und nur auf besondere Fürsprache entging er dem Todesurtheil. Gegen

eine Bürgschaft, welche ein edelmütiger Bürger vorstreckte, erhielt er sogar Urlaub, um die Seinigen zu sehen; er ging indessen nach Leipzig mit dem Entschluß, den Soldatenrock nicht wieder anzuziehen. Fürs erste von seiner Wanderlust geheilt, widmete er sich jetzt den Wissenschaften, fristete sein Leben von der Uebersetzung eines englischen Romans und konnte sogar die Schuld der für ihn geleisteten Bürgschaft pünktlich abtragen. Im Jahre 1792 wurde er Magister, bald darauf aber Sekretär bei dem Russischen General Igelström, mit dem er nach Warschau ging und durch den er eine Offizierstelle bei einem Grenadierregimente erhielt. Bei dem bald darauf ausgebrochenen Aufstand war er polnischer Gefangner, und als solcher Zeuge der wildesten Greuel. Nach seiner Befreiung begleitete er auf besondern Befehl der Kaiserin Katharina einen schwerverwundeten russischen Offizier zu seiner Heilung nach Leipzig, nach dem leider sehr bald erfolgenden Tode der Kaiserin aber schwand seine Aussicht auf fernere Beförderung. Er blieb also in Leipzig, habilitirte sich hier als Docent und las über alte Classiker, ertheilte gleichzeitig Unterricht im Englischen und verwerthete seine neuesten Erlebnisse in Schriften. Dem unsichern Erwerb zog er indessen das Sichere vor: er begnügte sich mit dem bescheidenen Posten eines Correctors in seines Freundes Göschen Druckerei zu Grimma, wo seinem großen Fleiß die höchst fehlerfreien Ausgaben der Werke von Wieland und Klopstock zu danken sind. Aber die Einförmigkeit der anstrengenden Arbeit weckte plötzlich wieder in ihm die alte Reiselust und er trat im Jahr 1801 seinen „Spaziergang nach Syrakus" an, den er zu Fuß innerhalb 9 Monaten zurücklegte. Ermuntert durch die Aufnahme seiner Darstellung machte er einen ähnlichen im Jahre 1805, diesmal über Petersburg und Moskau durch Finnland und Schweden; er beschrieb ihn in dem Werk: Mein Sommer im Jahr 1805. Bei seiner Liebe für Vaterland und Freiheit waren die Ereignisse der nächsten Jahre für ihn höchst schmerzvoll, sein Geist verdunkelte sich und seine Gesundheit schwand. Er suchte Heilung zu Teplitz, endete aber

daselbst sein Leben am 13. Juni 1810. Abgehärtet und mit Wenigem zufrieden, bieder und offen, für Freundschaft empfänglich, äußerer Ehre entsagend, seine Unabhängigkeit über Alles schätzend, das ist das Bild des eigenthümlichen Mannes, der aber darum doch kein Sonderling war. Und eben dies zeigt sich in seinen Schriften.

Seume nimmt besonders als prosaischer Schriftsteller eine ganz achtbare Stellung ein; läßt sich von seinen Reisebeschreibungen bei der Art und Flüchtigkeit seines Reisens auch nicht Umfassendes und Gründliches erwarten, so hat er doch überall mit offenen Augen gesehen, und der durchgehende Zug von Humanität und Freiheit gewinnt allein schon den Antheil vieler Leser; dazu eine sehr gewandte und correcte Schreibart, die stets munter ist und zuweilen sogar geistig werden kann. Aber wir haben hier besonders den Dichter zu betrachten. Seumes Gedichte erschienen 1804 und erlebten bis 1810 drei Auflagen.*) In Sammlungen hat sich am meisten sein Gedicht „der Wilde“ verbreitet; es erhält insofern noch eine größere Anziehungskraft, als der Inhalt des Gedichtes erlebt sein kann. Wer im Uebrigen den Gedichtband durchblättert, mag leicht auf Unbedeutendes und Mittelmäßiges stoßen, das zwar überall die Tüchtigkeit eines im Leben gekräftigten, selbständigen Charakters durchscheinen läßt, indessen doch keinen sonderlichen Fleiß und keine ernste dichterische Durchbildung zu erkennen giebt. Davon machen aber einzelne Stücke eine sehr rühmliche Ausnahme, denn sie zeigen eine poetische Stimmung, die noch mehr hervortreten würde, wenn der Dichter nicht stete Gefahr liefe, sich allzusehr auszubreiten. Wer Seume als Dichter von seiner vortheilhaftesten Seite will kennen lernen, dem seien z. B. die Gedichte „Der Maiabend“ und „Am Grabe meines Vaters“ empfohlen. Im Ganzen hat er wenig Sentimentales und noch

*) Neuerdings sind seine Werke, wegen ihres populären Inhalts sogar den Classikern eingereiht worden und für ein billiges käuflich gemacht, in der Hempelschen National-Bibliothek, Berlin 1868.



weniger Romantisches, da er in seinem Freiheitssinn, nicht ohne Einfluß der von Amerika und Frankreich herüberwehenden Gedanken, nichts mehr haßt als Ritterthum, Möncherei und Mittelalter; es mögen aber seine Declamationen dagegen damals noch schmackhafter gewesen sein, als sie es heute sind. Man bedauert, in den Gedichten nicht mehr von den Eindrücken aus den canadischen Wildnissen zu finden; in dem Fragment seiner Lebensbeschreibung hat er ein damals gedichtetes Stück zum Theil aus dem Gedächtniß herzustellen vermocht. Es lautet:

Laß uns ruhen, Freund, in dieser Höhle,
Auf dem grauen Steine da,
Den vielleicht noch keine Menschenseele
Seit dem ersten Tag der Erde sah.

Ha, wie schauervoll und furchtbar stehet
Hier das Antlitz unsrer Mutter aus!
Wie die Allmacht sie dem Nichts entziehet,
Liegt sie hier, Natur, in Schreck und Graus.

Felsen, seit der Flut noch unbestiegen,
Heben schwer ihr schwarzes Haupt empor,
Und um ihre dunkeln Schädel fliegen
Ungewitter aus der Kluft empor.

Kreuzend liegen tausendjähr'ge Eichen
Durch einander, die das Alter fraß,
Morsche, eingeborstne Stämme zeigen
Daß den Wald hier nie ein Förster maß.

Kein gesellig Thier besucht die Klüfte,
Wohin nie der Fuß des Wandrers dringt,
Wo kein Vogel durch die leeren Lüfte
Eine Melodie der Freude singt.

Nur zuweilen brummt mit tiefem Grimme
Ein bejahrter Bär aus seiner Gruft
Durch die Felsen, wo mit leiser Stimme
Nur ein alter, grauer Adler ruft.

Doch vielleicht kann noch ein Wilder lauschen,
Der zum Mord sein krummes Messer schleift,
Und sodann in blitzgeschwindem Rauschen
Uns den Schädel von dem Hirne streift. —

Es ist ferner an dieser Stelle Johannes Falk zu nennen, ein Dichter dessen Bestrebungen gleichfalls durch die Bedeutung und die Schicksale des Menschen ihr besonderes Licht erhalten. Durch seltene Kraft aus den ungünstigsten Verhältnissen sich emporarbeitend kam der Sohn eines armen Perrückenmachers bis in die geistig vornehmen Kreise Weimars, wenn auch auf dem Wege bis dahin seine Kunst sich erschöpft zu haben schien. Er trat zuerst mit einer freien Uebersetzung Juvenalischer Satiren im deutschen Merkur auf, weiterhin mit eigenen in ähnlichem Ton und Wieland prophezeite schon einen vollständigen deutschen Juvenal, den er uns denn aber doch schuldig geblieben ist. Indessen fanden mehrere seiner Werke zu ihrer Zeit Anklang, unter ihnen besonders das in zwei Auflagen gedruckte „Die heiligen Gräber und die Gebete"*), in drei Gesängen, ein ganz sinnreich angelegtes Stück, das eine Art von Theodicee sein soll. Ein Engel führt Ismael nach seinem Tode und giebt ihm frei drei Gebete zu erhören, er macht davon falschen Gebrauch, indem seine Gewährungen statt zu helfen Schaden bringen, während dann umgekehrt die Verweigerungen dreier Gebete von Seiten des Engels, obwohl scheinbar hart und schadenbringend, sich nachher als heilsam und größerem Schaden vorbeugend erweisen, — freilich alles casuistisch und eben darum nicht

*) Der Titel der ersten Auflage war: Die heiligen Gräber zu Kom (das Ganze mit lateinischen Lettern gedruckt), der Censor in Dresden las Rom und verbot daher das Erscheinen.

viel beweisend. Die angehängten satirischen Gedichte sind leider sehr schwach und hätten kaum irgend eine Hoffnung erregen können. Falk bewährte sich zu Weimar später in ganz anderer Art, indem er bei dem Einmarsch der Franzosen nach der Schlacht bei Jena der Stadt wesentliche Dienste leistete, sowie er ein Asyl für verwaiste Kinder stiftete. Er starb am 14. Februar 1826; nach seinem Tode erschien die schätzbare Schrift: „Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt", Leipzig 1836. Von seinen früheren prosaischen Schriften fand am meisten Leser: „Leben, wunderbare Reisen und Irrfahrten des Johannes von der Ostsee", zum Theil sein eigenes Leben enthaltend.

Johann Daniel Falk ist zu Danzig im Jahr 1770 geboren, Sohn eines Perrückenmachers daselbst, zum Gewerbe seines Vaters erzogen, der eben darum jedes weitere Wissen und Streben unterdrückte. Aber der Sohn war mit Gellerts und Lessings Schriften bekannt geworden, die er Abends bei der Straßenlaterne las, da er es zu Hause nicht durfte. Er faßte den Entschluß das Vaterhaus zu verlassen und über See zu gehen, allein der Mangel an Kenntniß der englischen Sprache stand im Wege, nach längerem Irren in Wäldern und an der Seeküste war er zur Rückkehr ins Vaterhaus genöthigt und erhielt jetzt von seinem Vater die Einwilligung zu studiren, wozu freigebige Stiftungen der Stadt leicht die Mittel hergaben. Er besuchte das damals unter Trendelenburg blühende akademische Gymnasium und darauf die Universität Halle, ging alsdann nach Weimar, besonders freundlich von Wieland aufgenommen, und lebte hier ohne Amt in bescheidener Lage. Seiner späteren Verdienste, die vom Herzog mit dem Titel eines Legationsrathes belohnt wurden, ward schon gedacht.

XI.

Oesterreichische Dichter.

Wir wenden den Blick nach Oesterreich, um auch hier keinen, der irgend namhaft geworden, zu übersehen. Da finden wir in der Zeit Schillers besonders drei nennenswerth, wiewohl wir bei allem Wohlwollen ihnen keinen besonderen Rang beimessen dürfen und bald bemerken werden, daß sie mehr in den älteren Bahnen verbleiben.

Wir können ohnedies hier zunächst nur auf ihre lyrischen Werke Bedacht nehmen und doch beruht ihr Name ungleich mehr auf anderen Gattungen, denn wenn hier Alxinger, Blumauer und Collin vorzuführen sind, so ist der erstere bekannt wegen seiner epischen Gedichte, der zweite wegen seiner travestirten Aeneis, und der letzte wegen seiner Dramen. Johann Baptist von Alxinger ist zu Wien im Jahr 1755 geboren, erhielt eine sorgfältige Erziehung, durch den bekannten Antiquar Eckhel wurde in ihm eine besondere Vorliebe für die Dichter des Alterthums erweckt, die durch sein ganzes Leben seine Begleiter waren. Er schlug die juristische Laufbahn ein und hatte den Titel eines Hofadvocaten, doch in den Besitz eines bedeutenden Vermögens gelangt, machte er von seiner Stellung nur Gebrauch in uneigennütziger Weise zur Hülfe Bedrängter. Mit Fleiß und Liebe wendete er sich seinen dichterischen Bestrebungen zu. Im Jahr 1794 übernahm er das Amt eines Theatersecretärs und starb am Nervenfieber 1797. Heiterer Sinn und ein edles Herz wird an ihm gerühmt. Seine

lyrischen Gedichte müssen zu ihrer Zeit Beifall gefunden haben, denn sie sind wiederholt gedruckt worden, 1780 zu Halle, 1784 zu Leipzig, und als sämmtliche Gedichte 1788 zu Klagenfurth und Laibach, eine spätere Sammlung zu Wien 1791. Mehreres in diesen Gedichten ist freie Bearbeitung antiker Stoffe, namentlich nach Virgil, Ovid, Horaz, Musäus, ohne besonderen Reiz, Anderes hält sich in der Nähe des Gelegenheitsgedichts, darunter eine Anzahl von Freimaurerliedern. In dem Wenigen, was als eigene Poesie zählen kann, fehlt es zwar nicht an Spuren des Talents, doch muß man, um daran Freude zu finden, ein ziemliches Maaß von Wohlwollen und ein geringes von Ansprüchen dazu mitbringen.

Sehr gekannt ist **Blumauers** Name, und seine Werke sind auch in neueren Ausgaben wieder gebracht worden, aber von seinen lyrischen Gedichten viel Rühmens zu machen würde gewagt sein. Eine gewisse Munterkeit läßt sich ihnen nicht absprechen, diese verbindet sich jedoch meistens untrennbar mit dem Gröblichen und selbst Unsaubern. Aloys Blumauer ist zu Steyer im Jahr 1755 geboren, studirte daselbst und ward zu Wien 1772 in den Jesuiten-Orden aufgenommen. Nach Aufhebung desselben lebte er literarischen Bestrebungen, fand darauf eine Anstellung als Censor, legte dieselbe aber nieder, um sich an einer Buchhandlung zu betheiligen. Er starb im Jahr 1798.*)

Besser und bleibender ist der Name **Heinrich Josephs von Collin** unter den lyrischen Dichtern der Zeit zu verzeichnen. Seine gesammelten Gedichte erschienen zu Wien im Jahr 1812, dieselben sind aber großentheils noch bei Schillers Lebzeiten oder kurz nach dessen Tode entstanden. Im Jahr 1771 zu Wien geboren, sein Vater war daselbst Arzt, kam er in das Löwenburgische Stift, und hier schon zeigte sich die später noch mehr geförderte Neigung für classische Studien. Seine Laufbahn machte er in der Verwaltung, stieg in der Finanzhofstelle von Stufe zu Stufe empor

*) Von seiner travestirten Aeneide sprechen wir weiter unten. Ebenso von Alxinger.

und erhielt den Hofraths-Titel. Bei schwacher Gesundheit und eifrigster Wahrnehmung seines Amtes wendete er sich mit großer Liebe der Dichtkunst zu, schwächte dabei durch Nachtarbeit seine Kräfte noch mehr und erlag im Jahr 1811 einem Nervenfieber.

Es ist besonders ein Gedicht, mit dem Collin festen Fuß in der deutschen Literatur gefaßt hat, das in viele Sammlungen übergegangene „Kaiser Max auf der Martinswand", eine Auszeichnung welche es dem sehr anziehenden Stoff, dann aber dem lange Zeit vorhandenen Mangel an Bearbeitung deutscher Geschichten zu danken hat. Es soll damit nicht gesagt sein, daß es für damalige Zeit nicht auch in der Ausführung Gutes habe und nach Lebendigkeit strebe, allein wir können doch unter heutigem Datum dieselbe nicht für gelungen und befriedigend anerkennen, denn sie ist weder lyrisch noch episch, dagegen bunt und unruhig, schon durch die unglückliche Wahl der Strophe mit einzelnen kurzen Zeilen; was wir an Goethes Braut von Corinth tadeln mußten, erscheint hier nur in noch höherem Grade und verdirbt gänzlich den natürlichen Verlauf der Erzählung; dazu kommen Gewaltsamkeiten der Sprache und österreichisch Mundartliches. Ein zweites Gedicht „Kaiser Albrechts Hund" hat sich gleichfalls einer gewissen Aufnahme zu erfreuen gehabt; uns wird es besonders bemerklich, weil wir hier zum ersten Mal bei einem neueren Dichter der Nibelungenstrophe begegnen. Der Verfasser weiß freilich noch nicht recht damit umzugehen, eben so wenig aber mit seinem Stoff, obwohl Streben nach plastischer Gestaltung sich wahrnehmen läßt; es ist nur eben nicht an der rechten Stelle. Besonders ist noch aufmerksam zu machen auf die Vaterlands- und Kriegslieder, einzeln erschienen als „Wehrmannslieder", die, so ernst sie auch gemeint sind, doch ihrer Wirkung entbehren, da sie meistens der von Klopstock gegebenen ganz falschen Form folgen. Ohne Reim, in kurzen stets männlich ausgehenden Zeilen und in oft ganz prosaischem und abstractem Ausdruck können sie nichts Schwunghaftes haben, so daß die besten Gesinnungen und Gedanken darüber zu Grunde gehen. Es ist aber wohl zu merken,

daß wir uns jetzt in einer ganz anderen Zeit befinden, als da Klopstock und Stolberg ihre Schlacht- und Freiheitsgesänge dichteten: das deutsche Vaterland ist von dem Unterdrücker auf das ernstlichste bedroht, es sind diese Lieder im Angesicht grauser Gefahr und während des Donners der Schlachten gesungen, um so mehr zu bedauern, daß ihnen doch kein höherer Rang anzuweisen ist. Aber auch wo Collin schon zu der Einsicht kommt, daß sich hier der Reim, sowohl von lyrischer als volksmäßiger Seite, nicht entbehren läßt, ist er doch in der Behandlung des Ganzen kaum glücklicher. So in dem Gedicht „Oesterreich über Alles". Auch die „Zuversicht des Sieges" weiß diese nicht eben in wirkungsvollen, gesangreichen Zeilen auszuprägen; ein weniges besser erscheint das Gedicht „Wachfeuer". Im Ganzen hat Collin immer noch erst den Gesichtspunkt eines von Oesterreich geführten, nicht eines allgemein deutschen Krieges und es zeigt sich deutlich, daß seine Stimme eine vereinzelte, nicht von allgemeiner Volksbegeisterung getragene ist. Diese Zeiten kamen erst später und dazu bedurfte es anderer Volksbildung und geschichtlicher Ueberlieferung.

XII.

Johann Martin Usteri.

Auch in der Schweiz fehlte es zur Zeit, da Schiller seine große Laufbahn durchmaaß, nicht an poetischen Bestrebungen, wiewohl diese noch mehr in älteren Bahnen verbleiben. Wir mußten in solcher Rücksicht einen wenig gekannten Dichter uns noch vorbehalten, und haben hier einen allerdings gekannten nicht auszuschließen. Das ist Usteri, dessen gesammelte Dichtungen nach seinem Tode in drei Bänden von David Heß (Berlin 1831) herausgegeben worden sind: man wird über ihn sogleich orientirt sein, wenn wir sagen, daß er der Verfasser des 1792 gedichteten Liedes „Freut euch des Lebens" ist. Zu Zürich im April 1763 geboren, woselbst sein Vater kaufmännische Geschäfte des Großhandels trieb, war der Sohn derselben Laufbahn bestimmt; da aber ihm Muße genug blieb und der Verkehr mit Künstlern und Gelehrten dazu einlud, trat in ihm frühzeitig die Lust und das Talent des Zeichnens und Dichtens hervor. Im Jahr 1783 auf Reisen geschickt um die Welt zu sehen, ging er über Straßburg, Frankfurt, Karlsruhe, Weimar, Leipzig, Halle nach Berlin und Hamburg, besuchte an diesen Orten Goethe, Ramler, Overbeck, Gerstenberg und Claudius, von welchem Besuch sein trefflicher Bericht (s. o.); darauf wandte der Reisende sich über Brüssel nach Paris. Reich an Anschauungen kehrte er zur Heimat zurück, übernahm nach des Vaters Tode dessen Geschäft, erlitt hier aber durch die veränderten

Zeitumstände wiederholt bedeutende Verluste, die jedoch seine Lebenskraft nicht beugten und ihn nur noch mehr zu Kunst und Wissenschaft hinführten. Er erreichte ein rüstiges Alter und starb im Jahr 1827.

Die poetischen Bestrebungen Usteri's verdienten mehr gekannt zu sein als der Fall ist; wir haben von ihm besonders schon Balladen, welche sich durch Klarheit der Entfaltung und einfachen poetischen Klang auszeichnen; von ungleich höherem Werth jedoch sind die in Zürcher Mundart verfaßten Gedichte, besonders ein idyllisches, das dem Verfasser unter den mundartlichen deutschen Dichtern eine vorzügliche Stelle neben Voß, Grübel, Hebel, Gabriel Seidl, Franz v. Kobell und den neueren Claus Groth und Fritz Reuter sichert; es bleibt der Wunsch ihm in dieser Hinsicht noch besonders gerecht werden zu können.

XIII.

Johann Christoph Friedrich Haug.

Haug, den wir vorübergehend schon als letzten unter den Epigrammendichtern einer früheren Periode genannt (III, S. 443), ist hier nochmals ins Auge zu fassen, und in der That ist er der bedeutendste, den neben Schiller und Hölderlin in diesem Zeitabschnitt das Schwabenland gestellt hat. Man kann von ihm sagen, was die Catalani von der Sonntag*) sagte: Seine Gattung ist nicht groß, aber er ist darin groß; denn unter dem Verschiedenen, das er schrieb, sind es vorzugsweise die Epigramme, die seinem Namen Gewicht und Dauer geben. Was am meisten Aufsehen machte, sind wohl seine hundert, und darauf sogar zweihundert Hyperbeln auf Herrn Wahls ungeheure Nase, in deutsche Reime gebracht von Friedrich Hophthalmos (Berlin 1802, dritte Ausgabe, St. Gallen 1850); aber auch seine übrigen Epigramme tragen alle Vorzüge an sich, deren die Gattung fähig ist und bilden einen nicht zu unterschätzenden Besitz der deutschen Literatur. Sie sind bekannt und verdienen es noch mehr zu sein: ernster Sinn in scharfer Satire und munterste Laune in lustiger Uebertreibung und elegantester Form, aber auch Muthwilliges, zuweilen derb, hie und da selbst etwas locker; die Weiber und die Ehen haben viel zu leiden, obwohl der Verfasser versichert in der glücklichsten zu leben.

---

*) Elle est grande, mais son genre n'est pas grand.

Wenn überhaupt von einer klassischen Periode zu reden ist, so gehört Haug wesentlich zu ihrer Assortirung und Abrundung, und recht merkwürdig ist, daß ein Landsmann und Studiengenoß Schillers, denn das ist Haug auf der Militär-Akademie, ein so entgegengesetztes, aber seiner Kraft völlig angemessenes Gebiet der Poesie anbauen sollte. Johann Christoph Friedrich Haug ist am 6. März 1761 zu Niederstotzingen in Würtemberg geboren, wurde in der Karlsschule gebildet, war von 1816 ab Bibliothekar und Hofrath in Stuttgart, er stirbt am 30. Januar 1829. Von ihm erschienen: Sinngedichte, Leipzig 1791; dann besonders: Epigramme und vermischte Gedichte, Berlin 1815, in zwei Bänden. Es ist noch zu erwähnen, daß Haug sich verdient gemacht hat durch Wiedererweckung des Minnegesangs in Uebersetzung und Nachbildung. Beachtenswerth in solcher Rücksicht sein: Poetischer Lustwald, Sammlung von Gedichten älterer, großentheils jetzt unbekannter Dichter. Tübingen 1819; desgleichen ein zweiter Band der Gedichte; hier auch einige Bearbeitungen altenglischer Balladen, beides für damalige Zeit lobenswerth, für die unsrige freilich nicht genügend.

XIV.

Zwei Ausländer.

Wir haben in dieser Zeit die auffallende, gewiß aber erfreuliche Erscheinung, daß selbst Ausländer sich den deutschen Dichtern anreihen, die deutsche Sprache wählen, um darin ihre Poesie niederzulegen: offenbar ein Anerkenntniß von der vorgeschrittenen Bildung der Sprache, sowie von der Ausbreitung der deutschen Lesewelt, zugleich aber auch von ihrer Aufnahme im Ausland. Dänische Fürsten und Staatsmänner haben große Verdienste um deutsche Poesie, Elias Schlegel, Klopstock und noch mancher Andere fand in dänischen Landen Aufnahme und Unterstützung und da deutsche Provinzen dem dänischen Scepter unterworfen waren, so darf um so weniger auffallen, wenn in der schönen Hauptstadt deutsche Rede nicht unbekannt blieb. Aber auch geborene Dänen wandten sich derselben zu, dichteten in derselben abwechselnd mit der eigenen Sprache. Auch das ist nicht so auffallend, hat vielmehr seinen natürlichen Grund und wird sich gewiß noch wiederholen. So sehr die kleinen Nationalitäten auch an ihrer Eigenheit festhalten mögen, immer stellt sich ihnen doch dar, daß sie, in ihrer Sprache dichtend, im Vaterlande nur ein begrenztes Publicum und im Auslande so gut wie gar keines finden; ganz anders wenn sie die Sprache eines größeren Landes und Volkes ergreifen. Da lag ihnen aber das Deutsche am nächsten,

und, so lange friedliche Beziehungen obwalten, muß dem Dänen die germanische Stammverwandtschaft klar sein.

Nicht ohne Erfolg haben unter den Zeitgenossen Schillers sich zwei geborene Dänen um den Lorbeer in deutscher Poesie beworben, Baggesen und Oehlenschläger, und es würde ebenso ungerecht als unhöflich sein, wollten wir sie von dem historisch hinzustellenden Bilde der Zeit hier ausschließen, selbst wenn unser Urtheil nicht mehr so günstig lauten kann.

Jens Baggesen ist am 15. Februar 1764 zu Korsör geboren, erhielt eine klassische Bildung, studirte Kantische Philosophie und folgte mit Theilnahme dem Aufschwung der deutschen Literatur, war besonders für Klopstock in hohem Grade begeistert, liebte aber in gleichem Maaß auch Wieland. Der Prinz von Holstein-Augustenburg unterstützte ihn zu einer Reise nach Frankreich, die er im Jahr 1789 in Gesellschaft von Cramer und Friederike Brun unternahm. Er wurde auf derselben zunächst mit Voß in Eutin und darauf mit Klopstock in Hamburg persönlich bekannt. Auf dem Rückwege kam er nach Weimar und Jena, später vermälte er sich zu Bern mit einer Enkelin Hallers. Er reiste abermals nach Italien, darauf wiederum nach Paris; innere Unruhe und mancherlei Glückswechsel warfen ihn umher, bis er 1811 Professor der dänischen Literatur zu Kiel wurde mit dem Titel eines Justizrathes, eine Stelle, die er aber schon 1814 niederlegte. Er lebte jetzt ganz der Literatur zu Kopenhagen und starb zu Hamburg am 3. October 1826.

Es liegen von Baggesen Gedichte in zwei Bänden, Hamburg 1803, vor. Dieselben sind nun freilich von der Art, daß sich darin nicht eben ein Lyriker erkennen läßt, denn auch das damals bekannteste seiner Lieder, das „Theelied", ist mit dem Uhlandischen lange nicht zu vergleichen. Betrachtung und kritische Stimmung, Satire und was Humor sein will, waltet überall vor. Das Gedicht „der Ichlehrer", eine Satire auf Fichte, machte von sich

reden, doch fehlt ihm Schärfe und Eleganz, andere Stücke auf verschiedene dichterische Notabilitäten stehen noch weiter zurück, bemerkenswerth macht sich besonders nur die Rücksichtslosigkeit und Kühnheit des Dichters, so ist z. B. in solchem Sinn das Gedicht auf Goethe nicht ohne Interesse:

Der Schalk spielt Blindekuh mit allen Pierinnen,
Mit allen Chariten Versteckt:
Kaum steht er sternbekränzt auf Säulen oder Zinnen,
Husch! liegt er irgendwo mit Eicheln zugedeckt.
Muthwillig ist sein Thun, muthwillig all sein Sinnen,
Und Ausgelassenheit sein End' und sein Beginnen.
Wenn Andre den Gedanken hin und her
Mühselig suchen, endlich müde finden,
So suchen ihn Gedanken kreuz und quer,
Und finden ihn — doch nur von ungefähr;
(Denn ernstliche Besuche haßt er sehr)
Und stünd's bei ihm, er ließ' sich niemals finden.
Er hat dem Pöbel manches Buch geschenkt,
Worin er niemals dacht', und jede Zeile — denkt!
O! wollt' er sich manierlicher geberden!
Fänd' er der Lesewelt was anders werth als Spott;
Was würd' aus ihm dann Größeres noch werden!
Es würd' aus diesem großen Goeth' ein Gott!

Man blickt hindurch, daß der Dichter den Genossen etwas von sich abgewehrt habe*); geben wir im Uebrigen eine auch von uns berührte particula veri zu, hinsichtlich der Behandlung der Lesewelt, so müssen wir doch protestiren gegen die auch sonst verbreitete Auffassung, als sei Goethe alles im Schlaf gekommen; wir wissen vielmehr, mit welcher Besonnenheit und Aufbietung der Kraft er gearbeitet.

---

*) Vergl. Briefwechsel mit Schiller 198, 199.

Von den größeren Arbeiten genügt es, hier nur Eines zu berühren, das idyllische Epos in neun Gesängen, „Parthenais, oder der Jungfrauen Wallfahrt zur Jungfrau." Es ist in Erfindung und Ausführung darin viel Gewagtes, Absonderliches, Wunderliches. Wenn hier die besonnen geschilderten Eltern zugeben sollen, daß ihre Töchter, drei blühende Jungfrauen, die Alpenhöhe, die unbestiegene Jungfrau, ersteigen sollen, ganz allein, ohne Vorkehrung, ohne Alpenführer, unter der einzigen Begleitung eines jungen Mannes, so liegt das außer aller Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, ja Möglichkeit. Da waren denn auch so delicate Situationen, wie der Verfasser damit beginnt, wahrlich vorauszusehen. Das Ganze ist aus den verschiedensten Elementen unorganisch zusammengebracht, die Alpen und der Olymp, Voß und Thümmel, Klopstock und Wieland, Deutsch und Französisch, hochtrabende Poesie und nüchternste Prosa gehen dicht neben einander. Hat man den Dichter naiv genannt, so muß das mehr auf ihn selbst als auf seine Darstellung bezogen werden, denn diese ist vielmehr höchst sentimental. Das Einzelne, ziemlich wohlfeil und gewöhnlich, hält sich stets in nächster Nähe der genannten Muster; am meisten noch ist die nach Vossischer Art mit Fleiß und Sinn geübte Verskunst zu rühmen, so wie, für einen Ausländer, der sich nur hie und da verräth, hier ungleich weniger als in den Gedichten, die gewandte Behandlung der ihm fremden Sprache. Um doch etwas auszuzeichnen, wähle ich die Darstellung des personificirten, in einer Felsenhöhle wohnenden Schwindels, welche original heißen mag.

Seit Urwinteren thront hier, gleich von Menschen und Göttern,
Zwischen Himmel und Erd', entfernt, ein einsames Scheusal,
Schwindel genannt, beherrschend das Nichts und die ewige Leere.
Aller Dämonen ist er der schrecklichste; lebend und leblos
Scheint er zugleich, todtathmenden Hauchs. Ihn zeugte der Himmel
Einst zu der Hölle gesellt in chaotischer Felsenumarmung.

Grause Vernichtung im starrenden Blick, auf der Stirne Verzweiflung,
Sitzt auf dem schweigenden Fels, in weit verstummender Oede,
Schweigend der Ries'. Entsetzen ergreift selbst selige Götter,
Wenn sie dem Schrecklichen nahn. Mit weit vorquillendem Auge
Blickt er vom Gipfel herab in die Nacht der sinkenden Tiefe,
Unbeweglich und starr; und rollt er das Auge, gerollt dann
Dreht sich der Fels und die taumelnde Welt und der schwindende Himmel.

Das könnte gut und trefflich sein, stände es an seiner rechten Stelle; die hat es nun aber hier nicht gefunden, denn der Dichter mythologisirt weiter und läßt, statt das Scheusal auf Menschen wirken zu lassen, ihm vielmehr erst eine lange homerische Rede halten von dem Gott Eros, der hier wie in Thümmels Wilhelmine oder Popes Lockenraub und Zachariäs Schooßhund eine weitläuftige Intrigue anspinnt — offenbar für das komische Epos passend und von diesem längst verbraucht, ja altmodisch geworden. Aber mit abgelegten Kleidern sich zu schmücken, war ja von je Sache der sich spreizenden Dürftigkeit. So ist denn bei dem besten Willen von dem idyllischen Epos wenig Gutes zu sagen, es spielt neben dem einfachen Idyll in all seiner Bäuerlichkeit und Spießbürgerlichkeit eine schlechte Rolle.

In etwas spätere Zeit fällt Adam Oehlenschläger, geboren zu Kopenhagen 1779, und jedenfalls ist er seinem Landsmann überlegen, sowohl in der Kenntniß der deutschen Sprache als auch an innern Hülfsquellen. Er zeigt das Streben, dem deutschen Wesen in seinen Tiefen näher zu kommen; leider nur tritt der fremde Dichter hier schon in die Zeit und in die Kreise der Romantiker ein, deren unklares Ringen ihm keinen Halt zu bieten vermochte. Desgleichen konnte seine Begeisterung für den barocken und formlosen Jean Paul ihm für die Töne deutscher Lyrik nicht von Vortheil sein. Hiernach wird es wenig befremden, wenn wir geradehin aussprechen müssen, es lasse sich seinen im Jahr 1817 erschienenen Gedichten nicht viel abgewinnen; in der

Form aber steht er sogar gegen seinen Vorgänger zurück, indem die Sorglosigkeit der Romantiker auf ihn übergeht. Am bekanntesten ist er in Deutschland durch sein Schauspiel Correggio geworden, dem wir in anderem Zusammenhange einige Worte widmen. Sagt man uns, es seien die in dänischer Sprache verfaßten Werke beider Dichter von höherem Werth, so wollen wir, da es nicht schwer ist, es unsererseits gern glauben.

XV.

Die Musenalmanache. Die kleineren Dichter.

Sind für die frühere Periode die Göttinger und die Vossischen Almanache kennzeichnend, so finden wir jetzt den Schiller-Goethischen Musenalmanach, und den Berliner und Neuen Berliner, der sich zuletzt in Schmidts „Almanach der Musen und Grazien" verlief — letzteres freilich ein gewagter Titel für den ihm gegebenen Inhalt. Daß diese beiden Unternehmungen von sehr verschiedenem Charakter sind, bedarf jetzt keiner besondern Ausführung; allein der Schillersche Almanach hatte auch bereits sehr bald, namentlich mit den famosen Jahrgängen von 1797 und 98, alle älteren Rivalen überflügelt, insbesondere senkte nunmehr der Vossische seine Flügel, der bald seinem Ende entgegenging. Indessen ist zu bemerken und schon bemerkt worden, daß auch der Almanach der beiden großen Heroen, wenn wir deren eigene Beiträge ausnehmen, nicht mehr viel des Glanzvollen und Bedeutenden darbietet, da selbst die Stücke von Schlegel, von Hölderlin und Matthisson erheblich zurückstehen. Dann aber ist auch nicht außer Acht zu lassen, daß der Berliner Almanach vor dem Schillerschen bestand, und daß er seinen damaligen Mitbewerbern ganz wohl ebenbürtig erschien. Er wurde in den Jahren 1791 und 92 von Jördens und darauf als neuer Berliner Musenalmanach für 1793 bis 1797 von Schmidt und Bindemann herausgegeben, die beiden letzten Jahrgänge führten dann auch den Titel: Kalender der Musen und Grazien.

Von einem Herausgeber wie Jördens darf Urtheil erwartet werden, aber freilich, er selbst war kein Dichter und mußte die Beiträge nehmen, so gut er sie in seinem Kreise erhalten konnte.

Dem neuen Berliner Musenalmanach geschieht Unrecht, wenn man glaubt, es seien alle Stücke in dem Ton der Musen von Werneuchen, im Gegentheil, Schmidt sticht gegen seine Mitarbeiter nicht anders ab, als gegen die übrigen Almanache. Ramler regiert noch immer, er selbst giebt Beiträge, welche den Stücken seiner gesammelten Gedichte keineswegs nachstehen und sein Einfluß ist bei vielen anderen erkennbar, die jüngeren aber bringen es zu größerer Leichtigkeit und oft zu recht Ansprechendem, namentlich zur Eleganz. Der andere Herausgeber, C. F. Bindemann,*) ist zwar fern von eigentlicher Originalität, doch in mittleren Tonarten der Zeit meistens lobenswerth, zuweilen voll darstellungsvoller Züge und wieder gemütvoll und innig. Ein größeres Gedicht im Almanach für 1793, „Klage im Herbst", hat Aehnlichkeit mit Schillers „Ideal und Wirklichkeit;" es schließt mit den wohlgeformten Strophen:

Muthig hatt' ich zwar mich losgewunden
Von der Jugendträume weichem Schooß,
Meine Hoffnung war dahin geschwunden,
Und ich sah es stumm und thränenlos;
Aber meines Herzens Wunden bluten
Wieder auf, vom Liebesfang erweicht,
Und vergebens zähl' ich die Minuten
Bis der Schmerz im Busen schweigt.

Alles, alles will ich gern entbehren,
Was den Jüngling einst so sehr erfreut,
Will der schönen Träume keinen nähren,
Wenn der Tugend hohe Pflicht gebeut,

*) Bindemann war gleichfalls Theologe, lebte damals in Berlin, war später Prediger in Schwedt an der Oder.

Will nicht ringen nach des Ruhmes Solde,
Nicht ersehnen ländlich stilles Glück;
Gebt mir nur die Liebe, gebt die holde
Jugendfreundin mir zurück!

Von Stägemann finden wir eine Anzahl von Sonetten an Amanda, die, wie seine späteren, etwas mühsam gebildet, auch wohl ungeschmeidig und härtlich sind; überhaupt findet das Sonett auch bei Anderen dieses Kreises Aufnahme, deren Empfindung und Phantasie nicht eben reichlich fließt. Aber mit seinem Gegenstand erhebt sich Stägemann, wenn er voll Bewunderung und Patriotismus Friedrich den Großen feiert, doch gilt es mehr eine scharfe Zeichnung als hohen Schwung. Das Gedicht, im Almanach für 1793, S. 90, verdiente gekannt zu sein; wir können daraus höchstens ein paar mittlere Strophen herausheben:

Kein geschliffner Mazarin entwarf
Seine tiefen Plane; falkenscharf
Drang er durch mit seines Auges Blitze,
Er allein war König, erster Rath,
Ein und Alles in Entschluß und That,
Er, sonst keiner, an der Spitze.

Jeder Höfling, in der Kunst gewandt,
Gute Namen zu verstricken, stand
Vor ihm da in seiner Bettlerblöße;
Dem verworfnen Schmeichler war er Feind,
Hatte keinen Günstling, doch sein Freund
War der Mann von seltner Größe.

Keine Barry sog des Landmanns Schweiß,
Er bezahlte mit des Bürgers Fleiß
Keinen Narrn und keinen Hofpoeten;
Gab zu spielen mit dem Weh und Wohl
Seines edeln Volks kein Monopol
Kriechenden Gewissenräthen. —

Ramler giebt neue Bearbeitungen seiner Oden und Uebersetzungen des Martial, letzteres keine schlechte Würze für den Almanach und sicherlich nicht so leicht zu haben; auch die nun schon gealterte Karschin erscheint noch neben ihrer Tochter, der Frau von Klenke, die aber, bei allem guten Willen, die Mutter nicht erreicht. Burman giebt ganz Lesbares, Herklots aber manches recht gute und meistens sehr scharfe Epigramm. Ich zeichne nur aus:

Die Mittel emporzukommen.

Langwierig ists in offnem, kühnem Lauf
Des Ehrefelsens Höhen zu erreichen.
Geschwinder geht's, hinaufzuschleichen,
Und am geschwindesten kriecht man hinauf.

Der Papagay.

Lucindens Papagay
Ist nicht mit Golde zu bezahlen!
Man schwört, hört man ihn krahlen,
Daß sie es selber sei.

Da wir hier einen trefflichen Epigrammendichter kennen lernen, der aber in keiner Epigrammensammlung, auch nicht in der sehr ausgedehnten von Weißer zu finden ist, und der nicht zum kleinsten Theil den Werth dieser Musenalmanache erhöht, so wird noch ferneres von ihm mitzutheilen sein. Im M. A. für 1795:

Die Wittwe.

An ihres Mannes Todtenbahre
Zerrauft Elwire sich die Haare.
Ach! ruft sie, ach! es war ein Mann,
Desgleichen ich vor einem Jahre
Nun keinen nehmen kann.

Deutsche Hirsche (M. A. für 1794).

In Deutschland sind die Hirsche weit behender
Als man sie andrer Orten schätzt:
Oft kommt es, daß ein rascher Sechzehnender
Quer über deiner Fürsten Länder
In zehn Minuten setzt.

Der Wunderthäter (M. A. für 1797).

Der Küper Steffen, ohne Spaß,
Thut nieerhörte Wunder:
Er zapfet aus demselben Faß
Oft Landwein und Burgunder.

Goldmacherei (ebenda).

Im Menschenblut versichert ein Adept,
Kann man den echten Keim des Goldes finden.
Hat er geglaubt, was Neues zu ergründen?
Das ist ein altes fürstliches Recept.

Kreislauf der Stände (ebenda).

Des reichen Schneiders Sohn ward Schreiber,
Des Schreibers Sohn ward Advocat.
Sein Sohn ward Rath, geheimer Rath,
Und that es Grafen gleich an Staat.
Der Sohn des Raths, ein Possentreiber,
Verlor sein Geld durch Spiel und Weiber.
Sein Sohn that, was sein Ahnherr that,
Und näht als Schneider seine Naht.

Thrax (M. A. für 1794).

„Thrax fährt im Londner Wagen durch die Stadt!"
Nun gut, wie kann man das ihm übel nehmen?

Man sagt, er sollte sich der Thorheit schämen? —
Ich find' es klug, daß er den unbequemen
Lakayensitz verlassen hat.

Auf Steffen (M. A. für 1796).

Ich höre, Steffen schilt ergrimmt
Ein Sinngedicht von mir Sottise!
Ich hatte keins für ihn bestimmt,
Doch kann ich, wenn er Toback nimmt,
Nicht hindern, daß er niese.

Carl Alexander Herklots ist zu Dulzen bei Eilau, also in Ostpreußen, am 19. Januar 1759 geboren, studirte Rechtswissenschaft, war 1779 Referendar zu Königsberg, dann beim Kammergericht in Berlin und später daselbst Theaterdichter. Man hat von ihm eine Zahl von Singspielen, Operetten, Opern und 70 Uebersetzungen von Operntexten aus dem Französischen und Italienischen, zum Theil von noch gegebenen Opern. Von seinen Epigrammen, welche seinen Namen in der Literatur hätten erhalten sollen, war alle Kunde verschwunden. Er starb am 23. März 1830 zu Berlin.

Herklots geht der bekanntere von Kyaw zur Seite, ohne ihn jedoch zu übertreffen, oder nur zu erreichen. Sonst ist an Schwachem und Verfehltem unter dem namenlosen Chorus eben kein Mangel, und hier trifft denn auch die Dürftigkeit der Natur mit einer Trockenheit des Geistes zusammen. Ich bemerke noch, daß, vor Schlegel und Tieck, ein Arion begegnet, von August Röber, aber nach Art der damals immer noch beliebten Romanze (s. o.) burlesk behandelt; sehr möglich, daß gerade diese Behandlung die sentimentale hervorrief, umgekehrt, wie sonst Parodieen entstehen.

Von Göcking aber enthält der Almanach für 1796 ein Stück, wie man es diesem Dichter kaum zutraut, denn er geht mit Glück auf die neuere Form des elegischen Maaßes ein. Da dies der

Aufbehaltung werthe Stück in seiner früher (1782) erschienenen Gedichtsammlung natürlich fehlt, verdient es um so mehr hier mitgetheilt zu werden.

An Chloen.

Gestern bedeckte dein Haar ein röthlicher Puder und Salben,
Federn von Reiher und Strauß, Blumen und Bänder und Flor.
Heute seh ich es schwarz, gleich Fäden von seidnem Atlas,
Sehe, nicht minder erstaunt, daß es die Hüfte dir küßt.
Gestern verhüllte das Fell von einer cyprischen Katze
Und ein Segel von Flor mächtig sich blähend die Brust,
Heut errath' ich denn doch, das Auge werde so wenig
Durch den Busen getäuscht, als durch die Lippe das Herz.
Gestern berührte der Saum, der Blumenstickerin Schöpfung,
Selbst die Sohle des Schuhs, der sich vermuten nur ließ.
Heut überrasch' ich dich noch im Morgenröckchen, du Holde,
Und du kannst tanzen sogar mit dem chinesischen Fuß? —
Gestern fanden dich schön die Kammerfräulein der Fürstin:
Schöner finden dich heut' Grazien, Amor und ich.

Wer das Ganze überblickt, wird sich sagen müssen, daß in der zahlreichen Gesellschaft, an der auch Göcking und Müchler Theil nehmen und der kaum ein Berliner fehlt, der damals Verse machte, immer noch Schmidt die interessanteste Erscheinung ist, wie er sich auch zum öftern gehen läßt. Daß übrigens der Kreis nicht mit Eifersucht oder Neid nach Weimar blickte, bekundet am besten Bindemanns Epigramm auf die Gründung der Horen (im Jahrgang von 1797):

O willkommen bei uns, ihr langsam wandelnden Horen,
Bringet die griechische Zeit gütig uns wieder zurück!
Führt uns den blumigen Pfad! — wir stiegen auf Klippen der Staatskunst,
Irrten in des Systems finsterer Krümmung umher.
Windet der Menschheit Kranz! — Noch blühen am Hügel die Rosen,
Und es reichen sie euch eure Geweiheten zu.

Hat Berlin bisher nicht eben Großes in der Poesie geleistet, so war es um so mehr bestrebt, durch Empfänglichkeit und nur allzu willige Anerkennung das zu vergüten, eine Eigenschaft, die an unsern süddeutschen Brüdern nicht immer zu rühmen.

Es ist hier nochmals ein Blick auf den Schillerschen Musenalmanach zu werfen. Gemäß dem Einleitungsgedicht, „die Macht des Gesanges," wird ganz besonders das Schwungvolle, in Phantasie und Empfindung, vertreten, es zeigt sich durchweg Streben nach dem Idealen, dem Schönen, dem Großen. Kein Zweifel, daß der Herausgeber auch bei der Aufnahme sich davon hat leiten lassen, so daß Stücke im Ton von Schmidt keine Aufnahme finden konnten. Bekannt ist aber auch, daß Schiller nachhalf, wo ihm im Einzelnen etwas nicht edel genug erschien, ja daß er zuweilen sogar umformte. Wir haben Gelegenheit gehabt hervorzuheben, daß auch bei den Schwächeren seines Gefolges die Landschaftsmalerei eine große Rolle spielt, die sentimentale, die in schönen Worten und Floskeln sich ergehende. Eine Reihe von Jüngern tritt hier auf, aus denen weiterhin keine Dichter geworden sind, z. B. der spätere Historiker E. v. Woltmann, oder auch W. von Humboldt; andere, die es geworden, zeigen sich hier mit Stücken, aus denen es kaum zu vermuten ist, so Haug, Langbein; Pfeffel hatte schon einen Namen, allein seine Beiträge sind nicht ins Gewicht fallend. Von Dichterinnen sind Sophie Mereau und Friederike Brun zu nennen, welche den Ton Matthissons fortsetzen, endlich Amalie von Imhoff, von der Schiller leider in dem Jahrgang von 1800 ein überlanges Gedicht, „die Schwestern von Lesbos", aufgenommen hat, das sicherlich zum Untergange des Almanachs das Seinige beigetragen. Bemerkenswerth ist der Mangel an Scherz, Humor und harmlosem Witz in dem Almanach, denn auch die Xenien sind ja nur scharfe Satire. Es gehört dies wesentlich zu dem Ernst der Bestrebung und darf als ein besonderes Kennzeichen nicht übersehen werden.

XVI.

Jägerlieder.

Im Gefolge dessen, was Voß für Volkslieder zu geben meinte, seiner Heureigen, Drescherlieder, Spinnlieder, erschien eine Flut ähnlicher Reime auf alle Thätigkeiten des Alltagslebens, keine Beschäftigung, kein Stand sollte leer ausgehen. Hatte schon der Anführer in dieser Bahn gefehlt, so wird man von den Nachfolgern nicht Besseres erwarten; in der That, gelänge es, alle dieser Zeit angehörigen Spinn-, Bleicher- und Weberlieder, ferner die Pflüger-, Sämanns-, Schnitter-, Binder- und Dreschergesänge, nebst den dazu gehörigen Müllerliedern, sodann die Hirten- und Melker-, die Bergmanns- und Schmiedelieder, die Fischer- und Schifferlieder, die Scheerenschleiferlieder, endlich die Gesänge für Todtengräber in Einem Bande zusammenzustellen, man würde ein Concert gewinnen, nicht unähnlich dem der Frösche an einem warmen Sommerabend. Nur die Lieder eines einzigen Faches machen hier eine vortheilhafte Ausnahme, das liegt aber auch eben sowohl in der Sache selbst, als darin, daß die Sänger nicht von außen herantretende Zuschauer, sondern selbst Betheiligte waren, die aus innerem Trieb, aus wahrer Lust ihre Stimme erhoben. Es handelt sich um die Jagd, die in allen deutschen Landen und in den deutschen Herzen bis jetzt noch eine sichere Statt findet; in den Eichen- und Buchenwäldern Deutschlands, im Lande der geborenen Schützen, müssen auch Lieder zur Ehre des edeln Waidwerks erklingen. Sie sind

erklungen von ältester Zeit her, sie haben ihre alten Melodien; aber sie wollten auch von der neuesten Dichtkunst nicht ausgeschlossen sein. Gebildete Forstmänner hatten sich die Form der Dichter ihrer Zeit angeeignet und gossen nun lustig in diese, was ihr Herz bewegte. Als Führer ist hier der treffliche Karl Ludwig Eberhard Friedrich von Wildungen zu nennen, geboren am 24. April 1754 zu Kassel, seit 1799 Oberforstmeister zu Marburg, wo er am 14. Juli 1822 starb. Selbst mit ganzer Seele Waidmann, gab er diesen Liedern alle die guten Eigenschaften der grünen Farbe, Kraft und Frische, Munterkeit und Laune, dabei einen gewissen erbaulichen Charakter, der zuweilen sogar zu dem Empfindsamen hinüberneigt, das in der Zeit herrschend ist. In Zeitschriften einzeln erschienen, fanden diese Gesänge bald ihr Publicum und haben seitdem in allen Sammlungen von Jagdliedern festen Fuß gefaßt. Gesammelt erschienen sie unter dem Titel: Lieder für Forstmänner und Jäger, Leipzig 1788; vierte Auflage, Altona 1816. Ich theile daraus mit:

Der ächte Jäger.

Laß, Diana, laß, Apoll,
Mir ein Lied voll Kraft gelingen!
Denn vom braven Waidmann soll
Die entzückte Muse singen!
Für die späte Jägerwelt
Sei ein Bild hier aufgestellt!

In der Wiege schon muß er
Lächelnd nach den Hunden blicken;
Roß und Wild und Jagdgewehr
Muß den Knaben schon entzücken;
Täglich muß der dunkle Hain
Seiner Spiele Schauplatz sein.

Hoch wird dann des Jünglings Herz
Bei Dianens Namen beben,
Mutig seine Brust von Erz
Allen Stürmen widerstreben!
Durst und Hunger, Frost und Glut
Trägt er dann mit Löwenmut.

Ueber alpengleiche Höhn
Muß er, wie der Steinbock, rennen,
Wie der Luchs und Falke sehn,
Wie der Keuler hören können;
Nächte durch bei Lunens Schein
Wachsam, wie der Kranich sein.

Nie darf er von wilder Lust
Taumelnd bis zum Morgen zechen,
Nie an feiler Phrynen Brust
Seine Heldenkräfte schwächen;
Und Aurorens holder Glanz
Find' ihn nie bei Spiel und Tanz.

Ist ihm Delia nur hold,
Sagt, was könnt' ihn dann noch reizen?
Thoren läßt er gern nach Gold
Und nach schnöder Ehre geizen:
Frei, in öder Wildniß frei,
Lacht er aller Sclaverei.

Wenn sein frohes Horn ertönt,
Dünkt er sich den Herrn der Erde,
Seine Leidenschaft verhöhnt
Müh', Gefahren und Beschwerde.
Zehnmal zieht er leer nach Haus,
Zehnmal freudig wieder aus.

Selbst wenn schon des Alters Schnee
Seinen harten Scheitel decket,
Springt er rasch noch wie ein Reh,
Und was reiche Städter schrecket,
Herbes Podagra und Gicht
Kennt der graue Waidmann nicht.

Nur dem mächt'gern Schützen Tod
Wird er das Gewehr einst strecken;
Leicht besteigt er Charons Boot,
Sieht den Orcus ohne Schrecken,
Jagt mit Vater Nimrods Ruhm
Selbst noch im Elysium.

Ich bedaure, „das Lob des Waldes", „Waldphantasie" und „Sehnsucht nach dem Walde" in Rücksicht auf den zugemessenen Raum nicht mittheilen zu dürfen, Gedichte, welche sich ebenso sehr durch Gehalt und Ton, so wie auch durch eine schöne Form auszeichnen; aber der waidmännische Dichter geht auch in die Einzelheit seines Berufes, so das in höherem Ton gesungene Lied „die hohe Jagd", dann aber auch „Jagdunglück" und „Am letzten Jagdtage" u. s. w.

Wildungen steht nun in seiner Zeit keineswegs einzeln, sondern es reihen sich ihm ebenbürtig sogleich nicht wenige Sänger an, meistens Männer des Berufes. Es sei erlaubt hier auf die schöne Sammlung, „das Waldhorn, von H. von Warburg, Berlin 1844," zu verweisen, woselbst man wohlgelungene Lieder von Bunsen, von Münchhausen, Krauseneck, Cramer, Diezel finden wird, so wie auch eine größere Darstellung vom Grafen Waldersee, die nur in ihren reimlosen Jamben etwas farblos erscheint. Alle diese Dichter, als nächste Nachfolger von Wildungens zu betrachten, theilen dessen treff-

liche Eigenschaften: Einfachheit, Lebendigkeit, zum Herzen sprechenden Ton. Wie sie in gewissem Zusammenhang stehen mit der dieser Periode so eigenthümlichen Landschaftsmalerei, so sind sie auch deren Ergänzung und in solcher Rücksicht wohl vorzüglich beachtenswerth.

XVII.

Ein komisches Epos.

Um keine Lücke zu verschulden, muß erwähnt werden, daß, im großen Abstande zu diesen lyrischen Bestrebungen, die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts auch ihr komisches Epos aufweisen, sogar ein solches, das sich sogleich großer Popularität erfreut hat und dieselbe noch heute besitzt; es erwirbt diese freilich durch eine gewisse Gröblichkeit und überhaupt durch Eigenschaften, welche das Werk an die Grenze der Literatur stellen, ohne es in demselben Maaß der Volkspoesie anzunähern. Es ist dies die vielbekannte Jobsiade von Johann Arnold Kortum, Arzt zu Bochum in der Grafschaft Mark, zuerst erschienen im Jahr 1784, später vielfach aufgelegt und besonders verherrlicht durch die schätzbaren Bilder von Hasenclever, welche leicht den Verfasser übertreffen könnten. Den Inhalt bildet die aus dem Leben gegriffene, in lustiger Uebertreibung hingestellte Geschichte eines munteren, aber herzlich dummen Burschen, der auf hohen Schulen flott gelebt und wenig gelernt hat, bis die Stunde seines theologischen Examens schlägt. Er fällt darin durch und statt der gewünschten Pfarre muß er sich zum Schulmeister bequemen, steigt dann selbst bis zum Nachtwächter herab, und verstirbt als solcher. Das Stück dankt seinen Ruf und den Anklang, den es gefunden, im Grunde nur einer einzigen Scene, in welcher der glücklich getroffene Ton culminirt, dem Examen; insbesondere ist es der refrainartige Wieder-

kehr: Ueber diese Antwort des Candidaten Jobses u. s. w., welche die Wirkung nicht verfehlt. Daß dagegen der Vater bei der Rückkunft des hoffnungsvollen Sohnes vor Verdruß stirbt, ist dem angeschlagenen Ton zuwider.

In einem später erschienenen zweiten Theil lebt der schon als Nachtwächter gestorbene Jobs wieder auf und wird nun doch noch Landgeistlicher, damit der Verfasser das materielle Leben der schlechtesten Vertreter dieses Standes schildern könne, in der That in ganz treffenden Zügen und nicht ohne Laune. Was überhaupt diesen Stücken Eingang verschafft hat, ist einerseits die Wahrheit in der Schilderung heimischer Zustände, die derbe Art der Auffassung und Darstellung und dann besonders auch die entsprechende Form in einer frischen Handhabung des Knittelverses, wogegen die ähnlichen Bestrebungen der früheren Periode, namentlich die sehr achtbaren Zachariäs, schon von Seiten der Form veraltet sind. Aufgemuntert durch den Erfolg ließ Kortum noch eine ganze Reihe von Gedichten ähnlicher Art folgen, welche sich jedoch mehr in das Satirische begeben; sie haben in der Literatur nicht Wurzel schlagen können.

XVIII.

Valerius Wilhelm Neubeck

ist der Verfasser eines Lehr-Gedichtes in vier Gesängen, „die Gesundbrunnen“, das zu Leipzig bei Göschen im Jahr 1798 erschien und alsbald Verbreitung und Beifall fand, namentlich als A. W. Schlegel in der Jenaer Literaturzeitung sich sehr zu dessen Lobe aussprach. Er beginnt seine Beurtheilung mit den Worten: „Durch dieses Gedicht wird die deutsche Poesie in einer Gattung bereichert, in welcher unter den Neueren vorzüglich die Engländer eine beträchtliche Anzahl geschätzter Gedichte besitzen, die dagegen unter uns fast noch gar nicht angebaut ist. Wir unterscheiden hier nämlich von dem Lehrgedichte, das allgemeine Wahrheiten zu versinnlichen sucht, dasjenige, worin irgend eine besondere Wissenschaft oder Kunst, oder ein Theil derselben vorgetragen wird.“ In dem philosophischen Lehrgedicht hätten wir Haller und noch manches aufzuweisen, hier nun werde ein erster Schritt gethan auf einem Felde, auf dem das klassische Alterthum sich vielfach bewegt, wir nennen Jagd, Fischfang, und, was Schlegel nicht gewußt zu haben scheint, schon in alter Zeit Kochkunst. Ein höchst ausgezeichnetes Werk der Art von Archestratos lag schon dem Aristoteles vor, der in seinen naturgeschichtlichen Schriften Fragmente daraus erhalten hat. Die Berechtigung einer solchen Gattung wird also schwerlich bestritten werden, es kommt freilich dabei alles auf die

Behandlung an, die Kunst vom Einzelnen auf das Allgemeine zu blicken, das Nützliche und Anmutige zu mischen und stets das Menschenleben hineinzuziehen. Dazu ist nun hier der Gegenstand wohl geeignet und man darf sagen, der Dichter habe seine Aufgabe, so wie seinen Vortheil verstanden. Wohlwollen für die Menschheit hält seine Regeln zusammen, und wiederum Bewunderung der Natur seine Schilderungen. Die Anlage ist einfach und lichtvoll, die Ausführung reich und belebt, in gewandter Rede, in graziöser Wendung der Betrachtungen, in leiblichen Versen. Aehnlich wie in dem großartigen Lehrgedicht des Empedokles ruft der Dichter die Muse an und diese antwortet ihm huldreich, es solle wegen seiner menschenfreundlichen Absicht ihm das Verborgene enthüllt werden. Schlegel lobt besonders und mit Recht, wie der Dichter bei der Aufzählung der Heilquellen, von denen man gern einen Theil erlassen hätte, doch für eine jede eine treffende Bezeichnung zu geben und mit stets andern Mitteln für sie ein Interesse zu erwecken wisse, unerschöpflich in Zügen, Gemälden, Wendungen und Anspielungen. Noch größer war die Schwierigkeit bei den Vorschriften für die Brunnenkur, aber auch hier siegt die Gewandtheit und der Reichthum eingestreuter Betrachtungen. Dazu angemessene Episoden, die Generation der Pflanzen und eine Geschichte, welche als Warnung vor Erkältung nach dem Tanz dienen soll. Ein Gedicht dieser Art konnte nur Product einer hohen Bildung sein, welche weit über das specielle Gebiet, hier das ärztliche, hinausgeht, und es konnte nur in einer Zeit erwachsen, in welcher diese Bildungsstufe erreicht war, insofern ein Lob für das Zeitalter der Poesie und kein ungültiger Beweis für dessen begünstigte Stellung. Alle Theile des Werkes verkünden die liebevolle Sorgfalt des Verfassers, nur erscheint dieses nicht selten etwas überfüllt, man wünscht einen leichtern Fluß, Vers und Vortrag, weniger nach Vossischer, mehr nach Goethescher Art, alles bequemer, einfacher, noch harmonischer. Leider ist bis heute kein zweites Werk der Art erschienen, am wenigsten eines, das nur

die Tugenden des vorliegenden hätte, geschweige denn dem entspräche, was darüber hinaus zu wünschen ist.

Valerius Wilhelm Neubeck ist zu Arnstadt in Thüringen, woselbst sein Vater Apotheker war, am 29. Januar 1765 geboren, besuchte die Ritter-Akademie zu Liegnitz, studirte darauf zu Göttingen und Jena Medicin, wurde 1788 praktischer Arzt in Liegnitz, darauf Kreisphysikus zu Steinau in Schlesien und starb daselbst 1827.

XIX.

Dichterinnen.

Es müßte Wunder nehmen, wenn in der Zeit, wo die großen Werke der beiden Dichtergrößen erschienen, wo eine allgemeine Bewegung unter den Geistern und eine seltene Empfänglichkeit für Poesie herrschte, nicht auch deutsche Frauen sich in den Reigen der Dichter gemischt haben sollten, selbst getragen von dem Aufschwung der Zeit. Gewiß fehlt es an solchen nicht, wir dürfen indessen hier unsere Erwartung nicht zu hoch spannen, eben weil gleichzeitig auch die Maaßstäbe gewachsen sind.

Am besten beginnen wir mit dem, was Schiller am nächsten stand, und hier gebührt die erste Stelle seiner Gattin. Hofmeisters Nachlese zu Schillers Werken bringt uns am Schluß des dritten Bandes drei Gedichte von Charlotte von Schiller, eine in Hexametern verfaßte Idylle: „die Kapelle im Walde", eine Romanze „die Urnen", und ein Sonett: „die wechselnden Gefährten." Letzteres, zuerst mitgetheilt in Schillers Leben von Caroline von Wolzogen, Theil II, hat am meisten Werth und darf hier nicht fehlen:

Als das Geschick dereinst zu süßem Lohne
Mir zu Begleitern Lieb' und Treu gegeben,
Da dünkt' ich mir zum Himmel aufzuschweben,
Das Leben reichte seine Blütenkrone.

Nun faßt nur Sehnsucht jene hellen Sterne
Im Himmelsraum; die Zeit gebiert nur Schmerzen,
Und Glaub' und Wahrheit fliehen in die Ferne,
Nichts stillt die Wemut der zerrißnen Herzen.

Die Sorge naht in grauem Nebelschleier,
Und will für die Geliebten, die mir blieben,
Kein freundlich Bild der Zukunft mehr enthüllen.

Nicht eilen wir zu Tagen froher Feier,
Das Schicksal will des Herzens Kräfte üben,
Und nicht auf Erden wird der Schmerz sich stillen.

Die beiden andern Gedichte sind unter Schillers Augen in den Horen gedruckt worden und füllen ihren Platz, wie manches Andere; aber beide Stücke, und besonders die Ballade, geben deutlich zu erkennen, daß Schillers Hand nirgend nachgeholfen, was auch schwer sein mochte.

Auch Schillers Schwägerin, Caroline von Wolzogen, die ältere Schwester seiner Frau, erhob sich gelegentlich zu poetischer Form. Das nachfolgende Gedicht stehe hier mehr wegen seines Inhalts als poetischen Werthes:

An Schiller.

Das Reine, Große, Menschliche hast Du gewollt,
Nie Eitlem, Kleinem, Selbstischem gezollt.
Der Wahrheit und der Liebe warst Du Schutz,
Dem Falschen bot Dein Genius stets Trutz.
Erblüht im Licht, aus Einfalt und Natur,
Erhob er sich zur reinen Sonnenspur.
Der Dichtung Bilder, die er aufgestellt,
Sie dringen in die inn're Herzenswelt;
Der Edle fühlte ihrer Wahrheit Macht,
Zu höhrer Kraft im Leben sich erwacht.
Ja es umglüht den würd'gen Siegeskranz
Vom fremden Joche Deiner Lieder Glanz.

Die Weltgeschichte lag vor Deinem Blick
Als ew'ge Weisheit, flechtend das Geschick.
Dem Guten, der so oft als Opfer fällt,
Ihm zeigtest Du die Blüten bessrer Welt.
Da, wo ein hohes, zartes Herz nur schlägt,
Fühlt sich's in Deiner Dichtung Macht bewegt,
In eigner Sprache Zauberhauch gebannt,
Errang manch edler Geist Dich seinem Vaterland.
Im Leben still, nur gern auf freier Flur,
Gingst Du mit festem Schritt der Ehr' und Treue Spur.
So liebte Dich die Welt, Dein Vaterland.
Mit Stolz beweinen Dich, die innig Dich gekannt.

Ich schließe hier Amalie von Helwig, geborene Freiin von Imhof, an, denn sie ist zu Weimar im Jahr 1776 geboren und lebte als Hofdame am Herzoglichen Hof daselbst, vielfach in ihren Studien und Arbeiten von Goethe und Schiller gefördert. Letzterer nahm von ihr größere und kleinere Gedichte in die Musenalmanache und in die Horen auf. Sie lebte eine Zeit lang in Schweden später in Heidelberg, Dresden und Berlin. Wichtig wurde namentlich ihr Aufenthalt in Schweden und ihre Kenntniß der schwedischen Sprache, denn sie eignete sich manches von nordischer Sage an und hat besonders das Verdienst, die Deutschen zuerst mit Tegners Frithiofssage bekannt gemacht zu haben. Spätere Uebersetzungen, deren Zahl groß ist, mögen sich zum Theil dem Original enger anschließen, haben aber weniger Ton und gefälligen Fluß.

Reicher an dichterischem Gemüt ist die den Goetheschen Kreisen nahe stehende Caroline von Günderode, auf welche durch Bettina von Arnim in Goethes Briefwechsel mit einem Kinde und in einem besondern Buch die Aufmerksamkeit gelenkt worden; Gedichte von ihr waren schon unter dem Namen Tian 1804 und Poetische Fragmente 1805 erschienen. Sie war die Tochter des badischen Kammerherrn v. G. und Stiftsdame des von Cronstetti-

schen Stifts zu Frankfurt a. M. Im Sommer 1806 suchte sie den Tod in den Fluten des Rheins bei Winkel. Unter Verweisung auf die angeführten Bücher geben wir hier nur zwei ihrer leidenschaftlichen Gedichte.

Liebe.

O reiche Armut! gebend seliges Empfangen!
In Zagheit Mut! in Freiheit doch gefangen!
In Stummheit Sprache,
Schüchtern bei Tage,
Siegend mit zaghaftem Bangen!

Lebendiger Tod, im Einen seliges Leben,
Schwelgend in Noth, im Widerstand ergeben,
Genießend Schmachten,
Nie satt Betrachten
Leben im Traum und doppelt Leben.

Das Stück verdient einen Platz neben der Behandlung dieses ewigen Themas von großen Dichtern; ich verweise auf Paul Fleming, ganz besonders aber auf das großartig schöne Fragment des Sophokles bei Stobäus LXIII, 6. Mittheilenswerth auch das Sonett: der Kuß im Traum:

Es hat ein Kuß mir Leben eingehaucht,
Gestillet meines Busens tiefes Schmachten,
Komm, Dunkelheit, mich treulich zu umnachten,
Daß neue Wonne meine Lippe saugt.

In Träume war solch Leben eingetaucht,
Drum leb' ich, ewig Träume zu betrachten,
Kann aller andern Freuden Glanz verachten,
Weil mir die Nacht so süßen Balsam haucht.

Der Tag ist karg ob liebesüßen Wonnen,
Es schmerzt mich seines Lichtes eitles Prangen,
Und mich verzehren diese heißen Gluten.

Drum birg dich Tag dem Leuchten irdscher Sonnen,
Hüll dich in Nacht, sie stillet dein Verlangen,
Und heilt den Schmerz, wie Lethes kühle Fluten.

Hierher gehört auch Sophie Brentano, die Gemahlin von Clemens Brentano, doch tragen ihre Lieder wenig von dessen Romantik an sich, schließen sich vielmehr den Landschaftsdichtern an, das Frühlingslied hat Kraft und lyrischen Schwung und ist den meisten Stücken Mathissons entschieden vorzuziehen. Ich bedaure, nur einzelne Strophen hervorheben zu können, während der gleiche Ton durch das größere Ganze geht.

Düfte wallen — tausend frohe Stimmen
Jauchzen in den Lüften um mich her.
Die verjüngten trunknen Wesen schwimmen
Aufgelöst in einem Wonnemeer.

Welche Klarheit, welches Licht entfließet
Lebensvoll der glühenden Natur!
Festlich glänzt der Aether und umschließet
Wie die Braut der Bräutigam, die Flur.

Leben rauscht von allen Blütenzweigen,
Regt sich einsam unter Sumpf und Moor,
Quillt, so hoch die öden Gipfel steigen,
Emsig zwischen Fels und Sand hervor.

Welch ein zarter, wunderbarer Schimmer
Ueberstralt den jungen Blütenhain!
Und auf Bergen um zerfallne Trümmer
Buhlt und lächelt milder Sonnenschein.

Dort auf schlanken, silberweißen Füßen
Wallt und wogt der Birken zartes Grün,
Und die leichten hellen Zweige fließen
Freudig durch den lauen Lichtstrom hin.

In ein Meer von süßer Lust versenket,
Wallt die Seele staunend auf und ab,
Stürzt, von frohen Ahnungen getränket,
Sich im Taumel des Gefühls hinab.

Liebe hat die Wiesen neu gestaltet,
Ihre Gottheit überstralt auch mich,
Und ein neuer üpp'ger Lenz entfaltet
Ahnungsvoll in meiner Seele sich.

Laß an deine Mutterbrust mich sinken,
Heil'ge Erde, meine Schöpferin!
Deines Lebens Fülle laß mich trinken,
Jauchzen, daß ich dein Erzeugter bin. u. s. w.

Sophie Brentano, geb. Schubart, ist geboren zu Altenburg 1768, gestorben zu Heidelberg 1806. In erster Ehe vermählt mit dem Professor Mereau in Jena, dann geschieden und 1804 verheiratet mit Brentano. Ihre Gedichte erschienen 1800 und 1802.

Die sentimentale Landschaftsmalerei wird von weiblicher Seite besonders vertreten durch Friederike Brun, geb. Münter, geboren zu Gräfentonna, im Gothaischen, 1765, gestorben zu Kopenhagen 1835, als Gattin des dänischen Theologen, Conferenzrath Constantin Brun. Von ihr erschienen zwei Sammlungen von Gedichten, Zürich 1795 und 98, beide von Matthisson herausgegeben. Sie wurden mitgenossen in dem damaligen Modegeschmack, jetzt haben sie als schwache Nachahmung des allzu erkennbaren Vorbildes ihre Bedeutung verloren und sind nur noch historisch von Interesse als Ausbreitung jenes Geschmacks. Man urtheile nach den ersten Strophen eines längeren Gedichtes, das sich nennt: Nachtstück am Ufer der Elbe:

Stille sinkt!
In der Abenddämmrung Weben
Athmet Ruhe, neues Leben,
Wo des Stromes Schooß uns winkt.

Eil' empor,
Vollmond! wo dem Schimmersaume
Schwebend überm Weidenbaume
Leis' entwallt der Purpurflor.

Schauerlich
Hallt's in tiefgesenkten Pfaden,
Jetzt an dunkeln Bachgestaden;
Ahnungsvoll umflüstert's mich u. s. w.

Und nun sind es auch großentheils ganz dieselben Gegenden, welche Matthisson besingt, der Genfersee, die Schweiz, die Ufer der Rhone. Aber eines muß man zugestehen, was die Gedichte über ihr Muster erhebt: sind sie schwächer, so sind sie auch freier von Manier, nicht die gezwungene Reimkunst und das Abhetzen der Phantasie in halsbrechenden Sprüngen (s. o.).

Nicht übersehen mag ich die edle Freundin Tiedge's, Elisabeth Charlotte Constantia von der Recke, geb. Reichsgräfin zu Medem, geb. auf dem Gute Schönburg in Curland 1754, gestorben zu Dresden 1833. Ihre Gedichte nähern sich mehr oder weniger dem Erbaulichen und Religiösen, sind gebildet in der Form, ohne aber in irgend einer Weise hervorstechend zu sein.

Mehr Raum in der Geschichte deutscher Poesie verdienen die Sängerinnen, mit denen wir hier schließen wollen. Louise Caroline Brachmann hat ebensowohl durch ihr Schicksal wie durch ihr Talent die Augen der Zeitgenossen auf sich gezogen und darf in dem Kranz deutscher Dichterinnen nicht vergessen sein. Sie ist zu Rochlitz, im Königreich Sachsen, 1777 geboren, Tochter eines dortigen Kreissekretärs; sie gab sich den Tod zu Halle in

den Fluten der Saale, am 17. September 1822. Durch Novalis in die romantische Poesie eingeführt, besaß sie später die Bekanntschaft Schillers, der Gedichte von ihr aufnahm in die Horen und die Musenalmanache. Ihre auserlesenen Gedichte erschienen in vier Bänden 1823, und in neuer Ausgabe von Professor Schütz 1834. Am bekanntesten ist ihr Gedicht Columbus geworden, aber die eigentlich lyrischen Stücke sind höher zu stellen. Man begreift nach ihrem Schicksal, daß die von Leidenschaft durchglühte Sängerin auf erotischem Gebiet feurige Lieder habe singen können; aber wir finden, im zweiten Bande, auch eine lange Reihe von Romanzen, darunter oft gute Stoffe, meistens in Schillers Ton vorgetragen, so namentlich die in Trochäen verfaßten. Die meisten erliegen ihrer eigenen Länge und der mehr novellenartigen Behandlung, einige wenige Balladen in knapper Fassung werden das Auge des Kenners gewinnen, wenn auch die Ausführung noch hinter der Intention zurückbleibt. Unter den erotischen Liedern verdienen Auszeichnung die Stücke: Entschluß, Anklage und Rechtfertigung, an meine Laute, der Liebe Geheimniß und besonders Letzte Bitte; man findet sie im zweiten Bande meines Dichterwaldes.

Endlich hat auch die Nachkommenschaft der warmblütigen reichbegabten Karschin einen Platz in deutscher Literatur erworben, ihre Tochter und noch mehr ihre Enkelin. Es liegen vor: Gedichte von C. L. von Klenke, geb. Karschin, Berlin 1788. Von der Mehrzahl der Stücke, unter ihnen ein Contingent von Gelegenheitsgedichten, ist nicht allzu viel Gutes zu sagen, doch verdient das Gedicht am 17. August 1786 bemerkt zu werden. Es hebt an:

Sein Augenlicht ist nun verblichen,
Doch nicht sein großer Geist entwichen
Zum heldenvollen Sternenzelt,
Nein, der blieb hier im Puls der Welt.

Er gab den Tag den Völkern aller Erde;
Wie? sollt' Er fliehn, daß wieder Dunkel werde?
Wir, wir bedürfen Friedrichs Licht,
Der sonnenvolle Himmel nicht.

Daneben finden wir ein Gedicht voll Freude über die „Erhebung Sr. Excellenz des Herrn von Woellner zum Königlichen Etats-minister des geistlichen Departements," im Juli 1788, darin die Strophe:

Auf die reinste Lehre wird er halten;
Keines Schriftverdrehers Hand
Darf hinfort am Glaubenspfeiler spalten,
Der Jahrhunderte bestand.

Gewiß bedurfte es einer Gegenwirkung gegen den Unglauben der Zeit; daß sie zu weit gehen konnte war im Beginn nicht abzusehen. Hat sich die Erbschaft der Tochter am wenigsten auf den lyrischen Schwung der Mutter bezogen, so findet sich in den Gattungen, welche der Lebenserfahrung und dem Verstand Raum geben, der Erhaltung Werthes. Von dieser Art sind besonders am Schluß des Bandes die „Denksprüche für meinen Sohn", aus denen ich hervorhebe:

Such überall auf deinem Wege Licht,
Wohin es endlich führt, sei deine Sorge nicht.

Die erste Stufe auf der Leiter
Des Glückes ist: Bescheidenheit;
Die zweite: Unverdrossenheit;
Die dritte: Hoffnung! Diese führt dann weiter.

Kannst du dein eigner Herr bei Brod und Wasser sein,
Dann sei zu stolz bei Schmauserei'n
Der eingeschlich'ne Gast zu sein.

Such, wenn du fischen willst, ein Wasser rein und helle,
Sonst schmeckst du an dem Fisch die dumpfe Lagerstelle.

Desgleichen ein paar Epigramme:

Der Schein trügt.

Ach, welch ein glänzendes Gefieder,
Wie hoch gebaut, wie schön geschopft!
Fleuch, Vogel, fleuch zur Sonne wieder! —
O weh! er ist nur ausgestopft.

Hans Dumms kluge Meinung.

An Praß will ich mein Capital verleihn,
Da wird es doch wohl sicher sein,
Denn der trinkt ja statt Wasser Wein.

Aber in der Enkelin kommt die lyrische Gabe der Großmutter vollständig wieder. Helmine Christiane von Chezy, geb. von Klenke, geboren zu Berlin am 26. Januar 1783, hat in ihrem unruhigen und wechselvollen Leben aus ihrem zündbaren Herzen manchen poetischen Seufzer und manchen Jubelruf ertönen lassen, bei etwas mehr Sorgfalt und Fleiß hätte sie leicht noch mehr sein können als aus ihr geworden. Unter vielen anderen Arbeiten gab sie Carl Maria von Weber den Text zur Euryanthe. Ist dieser in seiner unklaren Entwickelung nicht eben zu rühmen, so treten doch einzelne Lieder hervor, die dem berühmten Tonsetzer allerdings trefflich entgegen kommen, vor allem der unvergleichliche Jägerchor: Die Thale dampfen, die Höhen glühn, mit dem Kehrreim:

Dringt muthig durch Schluchten und Moor!
Laßt schmettern die Hörner im Chor!
Ihr Fürsten der Waldung hervor!

Worte, wie die Musik sie nur irgend wünschen kann. Andere Gedichte zeigen, daß sie von der spielenden Tonart der Romantiker nicht unberührt blieb, aber die Flamme schlägt durch den Rauch hindurch, z. B. in dem Liede:

Ist alles stumm und leer,
Nichts macht mir Freude mehr,
Düfte, sie düften nicht,
Lüfte, sie lüften nicht,
Mein Herz so schwer. — u. s. w.

Oder:

Ein Seufzer:

Sollt' ich dich missen,
Dich nicht mehr sehn,
Bald wär's um alle
Freude geschehn.
Wo du nur bist,
Da ist mein Leben,
An deiner Brust
All meine Lust! —
Laß mich in Thränen
Bangen und beben
Alles ist selig,
Sterben ist selig
An deiner Brust!

Aber auch Leichteres, harmlos Scherzendes, z. B.

Niemand entgeht ihr.

Schöner dünkt sie mich mit jeder Stunde,
Heißer stets und tiefer brennt die Wunde,
Hoffnungslos mußt' ich mein Herz verlieren!
Nun, ich will sie hin zum Kadi führen,
Wieder heischen die geraubte Ruh —
Doch sie stiehlt sein Herz wohl noch dazu.

Die Dichterin vermählte sich in ihrem 18. Jahr mit einem Freiherrn von Haßfer, von dem sie bald wieder getrennt wurde. Nach Paris von Frau von Genlis eingeladen, heirathete sie hier den Orientalisten Chezy, verließ diesen mit dessen Einwilligung im Jahr 1810, lebte dann in Heidelberg, Dresden, Wien. Ihre Gedichte erschienen 1812 in zwei Bänden.

Noch eine Reihe von Frauen wäre zu nennen, welche, verschiedenen Mustern und Anregungen folgend, neben Schiller Verse gemacht, sie erbleichen aber zu sehr vor dem Glanz seiner Lieder, als daß die Geschichte für ihre Namen ein Gedächtniß haben könnte.

XX.

Dramatische Dichtung.

Es ist jetzt vor allem ein Blick auf die großen Gattungen zu werfen. Hatten die beiden Dichter, welche ihre Zeit beherrschen, schon im Lyrischen das Uebergewicht, so ist das im Dramatischen nur noch mehr der Fall. Es hat nicht an Versuchen gefehlt, die von ihnen eröffneten Bahnen zu verfolgen und sich in ihre Nähe zu stellen, allein Wenigen ist hier etwas gelungen, das die Zeit dafür nehmen konnte, und noch weniger hat es diese Zeit überleben können.

Die Bühne hatte sich indessen befestigt, stehende Institute traten an die Stelle der wandernden Gesellschaften, in allen großen Städten Deutschlands und auch in vielen Mittelstädten wurde gespielt, das Theater wurde je mehr und mehr Bedürfniß und dem entsprach eine Production von Theaterstücken, welche vielleicht zu keiner Zeit in unserem Vaterlande größer gewesen ist. Allein sie nahm eine Richtung, welche nicht viel mit der Poesie gemein hatte und in ihrem weiteren Verlauf sich immer mehr von derselben entfernte. Von England und nun auch von Frankreich kam das bürgerliche Stück, Lessing brachte das bürgerliche Trauerspiel, führte durch sein bürgerliches Lustspiel zum Schauspiel hinüber und dies erhielt seine Begründung besonders durch Lenz (s. o.). Schröder und Iffland knüpften sich hier an. Es liegt fern, den Werth ihrer Leistung irgend herabdrücken zu wollen; Schröders Stück, „Stille

Wasser sind tief" ist ein Theaterstück, das hohe Achtung verdient und das, obwohl es sich an ein altenglisches Werk anlehnt, an Fletschers Rule a wife and have a wife, doch dadurch nicht an Originalität verliert, denn es ist nach allen Richtungen verfeinert, charaktervoller, lebendiger, anziehender. Und wer wollte den Stücken Ifflands Wahrheit, Leben, Wirkung absprechen, besonders seinen früheren! Nur ist es schwer, seine Motive poetisch zu finden: die Verwickelung meistens Drangsale des bürgerlichen Lebens, nahe vorbeiführend an Noth und Jammer, oder selbst eintauchend in die prosaischste Misere, und dann die Lösung durch dazu tretende Großmut von außen her. Aber die Stücke arbeiten dem Schauspieler in die Hand und machen nicht den geringsten Anspruch an den Zuschauer, der mit seiner ganzen Spießbürgerlichkeit hier Platz nehmen kann, der freilich auch in keiner Weise geläutert und erhoben, sondern nur eben stark berührt, davon geht. Da solche Verhältnisse immer noch fortdauern, können einzelne dieser Schauspiele, besonders „die Jäger", auch heute noch gespielt werden, sogar unlängst noch auf einer Hofbühne. Daß zu ihrer Zeit diese Werke sich eines großen Beifalls erfreuten, wird um so weniger auffallen, und noch natürlicher ist, daß sie reiche Nachfolge fanden.

Einer vor allen machte hier sein Glück und that es sämmtlichen Mitbewerbern zuvor, kein anderer als Kotzebue. Er ist für denjenigen Raum, den Goethe und Schiller übrig ließen, bald der eigentliche Beherrscher der deutschen Bühne, und in mancher Art ihr Gegenfüßler. Und Kotzebue war zu Weimar geboren (am 3. Mai 1761), konnte hier also um so weniger übersehen werden, zumal als er mit Ruhm gekrönt aus dem fernen Auslande zurückkam. Zum großen Verdruß und Schmerz Schillers nahm das ungebildete, aber auch gebildete Weimar ihn für einen Nebenbuhler des großen Dichters, und dieser mußte erleben, daß dasselbe Haus, welches heute seinen idealen Werken zujauchzte, morgen denselben, oder noch größern Beifall und sicherlich reichlicheren Thränenstrom an „Menschenhaß und Reue" und „die Indianer in England" ver-

gab. Es war auch hier wieder dieselbe Theilung der Herrschaft, wie wir sie schon öfters im literarischen Deutschland gesehen haben, und vieles kam zusammen, Kotzebue immer mehr in der seinigen zu befestigen: Schicksale, welche die Theilnahme für seine Person erwerben mußten, seine Verbannung nach Sibirien, eine nicht gewöhnliche Weltkenntniß, vor allem aber Kenntniß der Bühne und des deutschen Publicums, dazu die unverkennbarste Anlage zu einem Schriftsteller für die große Lesewelt und für einen Theaterdichter der Massen. Die Leichtigkeit seines Auffassens und Hinstellens wurde nun besonders noch erhöht durch den Mangel sittlicher Grundsätze und durch die völlige Abwesenheit höhern Strebens. Seine Stücke sind stets unterhaltend, aber niemals fesselnd, sie erpressen im Augenblick Thränen, aber sie erschüttern nicht und haben keine Wirkung auf die Dauer, sie sind nicht bildend, geschweige denn erhebend, im Gegentheil, sie konnten eher das Publicum herabziehen und waren insofern ein feindliches Element gegen den Aufschwung deutscher Poesie, der eben von Weimar ausging. Aber die Liebe für das Theater war einmal geweckt, hatte doch die Zeit so wenig andere Interessen! Das Verlangen der Theater nach neuen Stücken war größer, als es von den Heroen der Poesie in ihrer Weise befriedigt werden konnte, und hier bot sich ein Raum für das Talent neben dem Genius. Kotzebue hat ihn in vollem Maaß zu nutzen gewußt. Aber eben die Schnellfertigkeit der Arbeit hat nun auf dem Gebiet des Drama's, vornehmlich der Tragödie, noch ihre besondern Nachtheile. Wenn die Theatercoups und stark aufgetragenen Farben selbst auf die Unempfänglichern noch Eindruck machten, so wirkten sie auf den gesunden Sinn abspannend und verderbend, sofern das Echte und Maaßvolle daneben seine Wirkung verlor; das Schlimmste aber war, daß bei dem großen Verbrauch von Motiven auch solche vernutzt wurden, welche in der höheren Tragödie ihre Stelle hätten finden können — dies allein ausreichend, eine Verstimmung Goethes und Schillers zu erklären.

Am unschädlichsten ist Kotzebue in der Posse, anerkennenswerth aber in einigen feineren Lustspielen, obenan in seinen „deutschen Kleinstädtern", vom Jahr 1803. Das Stück folgt nach Idee und Anlage zwar ungefähr einem französischen Original, Picards petite ville, ist aber dennoch in der ganzen Ausführung, welche hier hauptsächlich den Werth macht, durchaus wieder eigen und ursprünglich, sofern es in Charakter und Sitten das eigenthümlich Deutsche herauszukehren und mit leichtestem und elegantestem Pinsel darzustellen weiß. Auch eine gewisse Stärke im Rührenden, nach Art der comedie larmoyante der Franzosen, ist nicht zu verkennen. Das Schauspiel Menschenhaß und Reue, das im Jahr der Revolution, 1789, sein Glück als dramatischer Schriftsteller begründete, ist nicht ohne Verdienst, und die Wirkung war eine ganz entschiedene auf allen Theatern Deutschlands, nicht minder auf denen Englands, woher freilich auch dieser Geschmack kam. Man hat dem Verfasser in späteren Stücken die Anwendung von Kindern zur Steigerung der Rührung vorgeworfen, aber hier ist sie am Ort und durch die Composition gerechtfertigt, ja gefordert. Nahe stehend sind: das Epigramm, die Stricknadeln, letzteres Stück entstanden, als der Verfasser sich rühmte, aus jedem Gegenstand ein Schauspiel bilden zu wollen, worauf eine Dame ihm die Nadeln ihres Strickzeuges überreichte. Wo sich aber Kotzebue in höheren Regionen des Dramas erheben will, z. B. in Johanna von Montfaucon, den Kreuzfahrern, Bayard, Octavia, dem Schutzgeist, u. s. w., da versagen die Schwingen, und selbst seine sonst nie verlegene Erfindungsgabe erweist sich unzureichend.

So ist es denn Schade um diesen Schriftsteller von nicht gewöhnlichen Anlagen, wie das selbst Goethe in einem Gedicht anerkennt. Scheint es doch, als ob die staunenswerthe Fülle seiner Production, welche an Lope und Calderon reicht und an Shakespeare, so wie auch an Sophokles und Euripides erinnern kann — immer doch auch ein Zeichen des Berufs, denn Goethe sagt einmal sehr treffend, alles Gute sei zugleich reichlich, weil es eben nur aus

dem Vollen kommen kann — scheint es doch, daß eben diese Fülle ihm selbst geschadet habe. In der That, hätte er nichts weiter geschrieben als die beiden Stücke Menschenhaß und Reue und die deutschen Kleinstädter, es würde sein Name ehrenvoll und unanfechtbar bestehen. Kotzebue übertrifft in vieler Beziehung seine Vorgänger, Schröder und Iffland, die Composition seiner Dramen, insbesondere der genannten, ist einfach und gewandt, durchsichtig, ohne der Ueberraschung zu entbehren, die Charaktere sind wohlgezeichnet und nicht selten anziehend, dem Derben und durchaus Verständlichen stellt sich in dem erstgenannten Stück sogar im Einzelnen Zartes, Feines, Vornehmes gegenüber und wiederum ist die Komik ebenso harmlos als ergetzlich. Lobenswerth und musterhaft ist besonders der Dialog, die Menschen sprechen leicht, natürlich, charakteristisch, in wahrem Conversationston, und doch nicht ohne Reiz, der Verfasser zeigt Geistesgegenwart, selbst Geist, er hat gute Einfälle und hübsche Bilder, er ist unerschöpflich an Wendungen, wie an Ausdruck; beide Stücke sind noch immer lesbar, selbst für einen verwöhnten Geschmack und neben neuern französischen Werken, was in der That viel sagen will. Wenn aber in Menschenhaß und Reue die Hypochondrie und Misanthropie etwas stark aufgetragen und die Rührung ein wenig hoch gespannt ist, so liegt das im Zeitgeschmack und man darf nicht vergessen, daß Dichter, die wir verehren, auch mit der Tugend einen gewissen Luxus getrieben haben. Ein solcher Vorwurf trifft freilich Kotzebue nicht, aber man wird hier noch keinen Verstoß gegen die Moral finden, wie in spätern Stücken, z. B. den beiden Klingsbergen.

Die Vielschreiberei, großentheils auch Folge des geringen Lohns, den die Production fand, entwerthete dann freilich diese Vorzüge je mehr und mehr, und der Schriftsteller sank immer tiefer, in dem Maaß wie er fühlte, daß die Achtung der Besseren sich von ihm abwendete. Engel und Wieland blieben ihm wohl noch am längsten geneigt. Aber an diesem Sturz scheinen auch sonst noch besondere Verhältnisse, theils innerer, theils äußerer

Art, mitzuwirken. Die hohe Schätzung, welche die Werke der großen Heroen in seiner nächsten Nähe fanden, veranlaßten Kotzebue, auch das höhere Gebiet zu betreten und hier reichte weder seine Kraft aus noch sein Wesen, sein Charakter, er konnte hier nur Unechtes hervorbringen. Was ihm versagt war, wollte er auf dem Wege der Parteiung und Intrigue einbringen und nun verdarb er es gänzlich mit jenen, die ihn anfangs geduldet hatten. Als im Jahr 1802 eine Schrift von Herrn von Massow gegen Kotzebue erschien, äußert Schiller an Goethe (Br. vom 6. Juli d. J.), er sei darin „ganz niederträchtig, aber nach Verdienst" behandelt worden, die Schrift sei für ein Werk der Indignation nicht schlecht geschrieben. Den Schlegeln und allen Romantikern war er dann ein willkommenes Angriffsziel, wiewohl auch sie wieder scharfe Streiche zurückempfingen. Der Zeitgeist in seinem Umschwung trat aber auf ihre Seite. Was übrigens Kotzebue den Demagogen verdächtig machte, ist hier nicht weiter zu untersuchen, denn es liegt außerhalb der Literatur; für diese war der einst so gefeierte Dichter bereits todt, als der Mordstahl Sands ihn traf — zu Manheim am 23. März 1819.

Kotzebues Theaterstücke haben weithin Verbreitung gefunden, selbst auf den Bühnen des Auslandes eine Rolle gespielt, in Frankreich, in England, in Italien, wahrscheinlich noch weiter. Einen Begriff von seiner Theaterherrschaft in Deutschland zu geben, und wie lange er sich an gewissen Orten gehalten, diene Folgendes. Die „Wiener Zeitung" brachte jüngst (Februar 1867) eine statistische Uebersicht der 104 Kotzebueschen Stücke, welche im Wiener Burgtheater aufgeführt worden sind. Dieselben erlebten hier in 77 Jahren 3650 Aufführungen. Die populären wurden mehr denn 100 mal gegeben, so die deutschen Kleinstädter 130 mal, Menschenhaß und Reue 123 mal, die beiden Klingsberge 129 mal. Letzteres Lustspiel und die Pagenstreiche sind noch heut Repertoirstücke. Die Thatsache, daß nicht allein Menschenhaß und Reue noch 1855, die Indianer in England noch 1844 gegeben wurden, sondern selbst die sogenannten historischen Dramen, wie Bayard, Octavia, Jo-

hanna von Montfaucon, die Hussiten vor Naumburg u. dergl. in den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren noch zahlreiche Wiederholungen erleben konnten, trägt einiges zur Charakteristik des Ortes bei, der eine andere Zeit hatte als wir in Norddeutschland.*)

Ein Besonderes sind noch Kotzebues kleine für Liebhaber-Theater geschriebene Stücke. Sein Almanach der Theaterspiele wurde in den weitesten Kreisen mit Begier ergriffen und die leichten einactigen Stücke dienten besonders die Langeweile des Landlebens zu verkürzen — bis der Name mißtönend wurde.

Obwohl die meisten Werke des Autors in Prosa geschrieben sind, haben wir denselben doch unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen, weil er einen richtigen Gegensatz bildet und zur Vollständigkeit des Zeitbildes gehört, das ohne diese Erscheinung der Wahrheit entbehren würde. Er ist aber nicht sowohl als Gegensatz von Goethe und Schiller aufzufassen, denn diesen ist er ja auch in keiner Art ebenbürtig, als vielmehr zur romantischen Schule und besonders zu den beiden Schlegel. Es war eine natürliche Feindschaft, welche zwischen Kotzebue und den Romantikern bestand und in der That läßt sich Entgegengesetzteres nicht finden und denken. Wenn auch nicht ein Genius, so doch ein Mann von entschiedenstem Talent und großen Hülfsquellen, überdies durch und durch ein Praktiker, insbesondere der gewiegteste, geschulteste Dramatiker, sie dagegen bei weitem mehr Theoretiker, die meisten von zweifelhaftem oder unentschiedenem Talent, und nun vollends ihre Neigung zum Katholicismus! Kein Wunder, daß sie sich befehdeten auf Leben und Tod, sich gegenseitig zu verzehren Miene machten und jedenfalls sich beiderseits tiefe Wunden beibrachten. Aber die Kritik auf dem Standpunkt einer unbefangenern Zeit hat auch hier aus-

*) In Berlin sind, nachdem Kotzebue längst in Vergessenheit gekommen, nur die Klingsberge und das Epigramm auf dem Friedrich-Wilhelmstädter Theater zu Ende der funfziger Jahre gegeben worden, weil ein bedeutender Darsteller (Friedrich Haase) sich darin in einer chargirten Rolle zeigen mochte.

zugleichen. In diesem Kampf spielt allerdings auch eine Rolle, was man den Haß der Impotenz nicht unrichtig nennen würde: die Angreifer konnten von ihrer Production kaum etwas Nennenswerthes entgegenstellen, und das wäre doch die Hauptwaffe gewesen. Aber man stelle sich einen Augenblick vor, wir hätten keinen Goethe und Schiller und nicht die von ihnen gegebenen Maaßstäbe, dann würden selbst Bayard, der Schutzgeist, Johanna von Montfaucon und manches andere noch Stücke sein, über welche die Literatur nicht so leicht hinweg ginge. Es ist also nur der größere Besitz, welcher uns das Geringere gleich so ganz werthlos erscheinen läßt. Andere Nationen, welche weniger ausschließend urtheilen und sich mehr ihres allseitigen Besitzes freuen, würden vielleicht noch manches mit Stolz nennen, was bei uns unbeachtet bleibt oder schlechthin verdammt wird.

XXI.

Fernere Dramatiker.

Der eben betrachteten Reihe dramatischer Bestrebungen stellt sich eine andere gegenüber. Läßt jene sich im Grunde von Lenz herleiten, denn dessen Hofmeister wurde bestimmend für Schröder und Iffland, und Kotzebue darf hier als ein Aeußerstes und Letztes gelten, so knüpfen sich wiederum Theaterstücke an Goethes Goetz. Dieser zog zunächst Ritterromane nach sich, aber in etwas weiterem Abstande blieben auch die Bühnenwerke nicht aus. Unter ihnen sind besonders zwei nennenswerth, beide von Baiern kommend und bezüglich auf bairische Geschichte, so daß dieser deutsche Volksstamm hier zuerst, wenn auch nicht sogleich mit Originalen, auf dem Schauplatz deutscher Literatur sich zeigt.

Im Jahr 1780, also 9 Jahr nach dem ersten Erscheinen seines Vorbildes, erschien zu München das Trauerspiel „Agnes Bernauerin," und ging alsbald über die meisten Bühnen Deutschlands. Der Stoff ist an sich selbst von der rührendsten Art und man darf dem Verfasser, Graf von Törring-Cronsfeld, zugestehen, daß er in großen Zügen den Gegenstand recht wohl zur Anschauung gebracht; Engel hielt das Werk einer Bearbeitung werth, um es auf die Berliner Hofbühne zu bringen. Ein zweites Stück des Verfassers, Caspar der Thorringer, konnte dieselbe Wirkung nicht erreichen, weil hier der Stoff nicht in gleichem Maaß zu Hülfe kam. Joseph August Graf von Törring-Cronsfeld ist 1754

zu München geboren, ist zuletzt Präsident des Steuerraths daselbst und stirbt 1826.

Das zweite Werk ist Otto von Wittelsbach von Babo, erschienen zu München 1781. Der Stoff ist gleichfalls ein bedeutender, einer der wenigen wahren Tragödienstoffe, welche, was wir sonst nicht zu beklagen haben, die deutsche Geschichte darbietet. Der Verfasser hat aber die Sache nur vom menschlichen und bürgerlichen, durchaus nicht vom politischen Gesichtspunkt aus gefaßt, und so viel hier auch die Rede vom „Kaisermord" ist, so sehen wir doch wenig von Kaiser und Reich, dagegen bekommen wir viel bunte und wilde Scenen, nach Art, wie Goethes Götz sich räuspert und spuckt. Das Ganze ist eben so wenig historisch als poetisch, in der Hauptrolle aber gemacht für coulissenerschütternde Schauspieler. Der Stoff war deshalb für eine neuere Behandlung wieder vollständig frei geworden. Franz Marcus von Babo ist zu Ehrenbreitstein, am 14. Januar 1756, geboren, lebte als Professor der Aesthetik, als Studiendirector der Militärakademie und dann als Intendant des Theaters zu München, und starb daselbst 1822. Zwei andere Trauerspiele, „Dagobert der Frankenkönig" und „die Strelitzen", haben keine Bedeutung erringen können, beachtenswerther dagegen sind ein paar bürgerliche Schauspiele des Verfassers.

Es fehlt an höher Strebenden nur eben nicht ganz und auch hier dürfen wir kurz sein. Ihrer kommen im Grunde nur zwei in Betracht, beide erst in der letzten Lebenszeit Schillers auftretend, der Eine zwar mit einer ganzen Reihe von Trauerspielen und Schauspielen, von denen aber nur ein einziges zu seiner Zeit und auf einige Jahrzehnte hinaus eine gewisse Geltung erwarb, der Andere nur eben gelegentlich und versuchsweise mit Einem Stück ins dramatische Gebiet hinübergreifend. Heinrich Joseph von Collin, im Jahr 1771 zu Wien geboren, gab 1802 seine Tragödie Regulus, die eben zur Zeit, da Schillers großartige Werke erschienen und bewundert wurden, ihre Freunde fand, was

sie wohl zunächst dem Gegenstand und einer gewissen heroischen Rhetorik verdankt. Wir haben zwar nicht von Schiller, aber doch von Körner, der darüber an jenen schreibt, ein kurzes, jedoch treffendes Urtheil über das Stück, das so lautet: „Collins Regulus habe ich gelesen. Ohne Talent ist der Verfasser nicht und scheint seinen Stoff mit Ernst und Liebe bearbeitet zu haben. Aber in dem Ganzen ist viel Schülerhaftes und in der Aufführung muß die Monotonie unerträglich sein. Auch ist die Attilia ganz verfehlt, da sie doch auch Römerin sein sollte. Indessen unterbricht sie jetzt doch manchmal das ewige Einerlei des übrigen Dialogs. Kaum glaube ich, daß Regulus' Geschichte zu einer dramatischen Darstellung taugt. Die Gründe, warum? möchte ich einmal in unseren Annalen auseinandersetzen." Das Letztere trifft ganz mit meiner Anschauung zusammen, und hier ist wohl bemerkenswerth, daß Shakespeare den Stoff, der so viel Lockendes hat, liegen ließ; ebenso Corneille; nur ein Unerfahrener konnte hier zugreifen. In der That, schon im zweiten Act ist das Interesse erschöpft und das Stück spinnt sich nur mühsam weiter, der Verfasser kommt in Verlegenheit seine Acte zu füllen, auch die Rhetorik, in der er sich sonst so stark zeigt, muß ihm zuletzt versagen. Besonders matt ist zu Anfang des dritten Actes die Scene Bodostor und Regulus, wo beide ihre Grundsätze entwickeln und sich in Betrachtungen über Rom ergehen, in einer Weise, daß, was im zweiten Act heroisch war, jetzt in die Breite gezerrt und gedämpft wird. Dann folgen Rührscenen, nicht unähnlich denen des bürgerlichen Trauerspiels oder weinerlichen Schauspiels. Die Scene mit dem Dolch ist dann gar noch ein verfehlter Theatercoup. Das Stück kam sogleich in Wien auf die Bühne und kurz darauf auch in Berlin. Dies veranlaßte A. W. Schlegel zu einer scharfen Kritik, aus der hier nur der Eingang stehe: „Für den Regulus waren von Wien her große Erwartungen erregt worden; er hatte schon dort im vorigen Herbste bedeutende Sensation gemacht. Die Empfänglichkeit für solch ein Stück macht dem Geschmack des

Wiener Publikums von einer gewissen Seite Ehre: sie deutet auf das Bedürfniß, welches jetzt überall rege wird, sich aus dem engen Kreise der bisherigen dramatischen Vorstellungen hinaus in das Gebiet der Geschichte der Vorzeit zu wagen. Es ist erquicklich, einmal wieder große Namen, das herrliche Rom auf unserer Bühne nennen zu hören. Daß dabei die bis jetzt so wenig geübte Schärfe der Unterscheidung fehlt, darf nicht befremden. Dann freilich ist der Regulus keineswegs, wie man gerühmt hat, ein Meisterwerk eines bisher noch unbekannten Autors, sondern er hat vielmehr ganz die Art einer Schulübung: wo ein junger Mann, was er in den Geschichtschreibern gelesen und sich wohl gemerkt hat, bestens wieder anzubringen sucht. Der Verfasser ist in Ansehung der dramatischen Kunst noch lange nicht auf dem rechten Wege, oder vielmehr er ist auf gar keinem Wege" u. s. w. — eine Einleitung, welche nicht viel Lob verspricht. Schlegel hebt besonders hervor, daß Collin sich großentheils noch auf dem alten Wege der Franzosen befinde, ja daß er Kotzebue, besonders in dessen Octavia, nachahme, indessen läßt er ihm doch einzelne gute Momente, außer dem zweiten Act die Scene im letzten, wo der Consul, Regulus und dessen Sohn Reden an das Volk halten und wo der Consul am Altar Jupiters das Gebet spricht — ein Urtheil, das man im Ganzen unterschreiben kann, mit dem aber keine wahre Tragödie, kein gutes Theaterstück besteht.

Collin schrieb noch eine Reihe von Tragödien: Polyxena, in fünf Abtheilungen, mit Chören, die gesungen werden sollten. Das Stück des Euripides erscheint hier durch Herbeiziehung neuer Personen und Situationen erweitert, ohne wesentlich zu gewinnen; es ist schwerlich auf die Bühne gekommen. Näher dem Regulus steht Collins Coriolan: hier war es besonders schwer mit Shakespeare zu wetteifern; das Stück ist aber mehr französisch. Wir nennen noch die Horatier und Curiatier, ferner die im spanischen America spielende Tragödie Bilboa u. s. w., alles Werke, die hinter Goethe und Schiller zu spät kommen, während sie vor diesen vielleicht

hätten ihre Stelle finden können. Der Dichter hat übrigens auch bürgerliche Schauspiele geschrieben, Julie von Villenau, Kindespflicht und Liebe, und wenn diese mehr Leben und Interesse darbieten, so ist das nicht so überraschend, denn auf geringerer Höhe wird das um vieles leichter; man kann immer noch Genremaler sein, wenn die Kraft für die Historie nicht ausreicht. Vielleicht hatte der Dichter, durch Erfahrung belehrt, sich später mehr in dieser Bahn befestigt, aber er starb vierzig Jahr alt, im Jahr 1811.

Das andere Werk nun, auf das wir hier den Blick zu richten haben, ist von dem strengen Kritiker selbst, keinem andern als A. W. Schlegel, nämlich dessen Jon, nach dem gleichnamigen Stück des Euripides. Es dankt seine Entstehung einmal einer kritischen Betrachtung der fehlerhaften Anlage des Originals, was an sich noch nicht zu seinen Ungunsten entscheiden darf, denn wenn nur sonst die schöpferischen Kräfte vorhanden waren, so konnte auch auf diesem Wege immer noch ein gutes Stück erwachsen, ja es kann die verfehlte Behandlung recht wohl der richtigen den Weg weisen und immer bleibt es Schade, wenn ein guter Stoff nicht seine erschöpfende Darstellung gefunden hat. Dann aber leitete wohl auch das Beispiel von Goethes Iphigenie, die neben einem Stück des alten Tragikers ihr außerordentliches Glück gemacht hatte. Und nun besteht auch eine gewisse Aehnlichkeit zwischen der taurischen Iphigenie des Euripides und diesem seinem Jon, denn in beiden spielt die Erkennung eine Hauptrolle und beide sind keine eigentlichen Tragödien, mit finster waltendem Schicksal, sondern nähern sich in ihrer freundlichen Lösung mehr dem neueren Schauspiel, kommen also der modernen Anschauung entgegen. Es tritt hinzu, daß nach den allgemeinen Maaßstäben dramatischer Kunst die Fehler der Composition im Euripideischen Jon leicht zu erkennen sind, und es schien, es werde sich mit geringer Nachhülfe ein fehlerfreies und mustergiltiges Stück daraus gestalten lassen, selbst für denjenigen, der kein gewiegter und bewährter Dramatiker

war. Indessen liegt die Sache doch ein wenig anders. Euripides verfolgt hier einen besondern Zweck, er ist von außerhalb liegenden Absichten geleitet, er will, wie dies von Ottfried Müller ins Licht gestellt worden, den Athenern eine Schmeichelei sagen, er wendet darum die Fabel um, macht Jon zu einem Sohn des Apollo, damit, den Doriern zum Trotz, auch dieser Stammvater des ionischen Volksstammes seinen Ursprung herleite von Apollo, dem von jenen besonders verehrten Gott. Jon ist nicht mehr der eheliche Sohn des Xuthus und der Kreusa, vor dieser Ehe hat Apollo ihn mit der letzteren erzeugt, die Mutter hat ihn heimlich ausgesetzt, Hermes ihn nach Delphi getragen, hier dient er im Tempel des Gottes. Aber die Ehe des Xuthus, der hier gleichfalls einen unehelichen der Kreusa verheimlichten Sohn hat, ist kinderlos und als dieser nach Delphi kommt, enträthselt sich hier der Sachverhalt mit kunstmäßiger Aussparung, nicht ohne Spitzfindigkeit, die Verwickelung aber wird so weit getrieben, daß Kreusa ihren nicht erkannten Sohn, den sie für den Sohn des untreuen Gemals hält, vergiften will, worauf denn aber plötzlich alles sich auf das vergnügteste löst, nachdem sogar Kreusa auch noch gegen Apollon gewüthet hat!

Genügt das Stück des Euripides den Maaßstäben der Kunst nicht,*) so ist das nicht viel anders auch mit Schlegels Bearbeitung der Fall, denn er milderte und änderte zwar Einiges, blieb aber der fehlerhaften Anlage des Originals, wie diese von einem Nebenzweck bedingt war, immer noch viel zu treu. Sehr begreiflich konnten die von keinem innern Gedanken getragenen, sondern ganz äußerlich herbeigeführten Situationen kein wahres Interesse ergeben, sehr abweichend von Goethes Iphigenie. Dieser hat Schlegel zwar nachgestrebt in der Zierlichkeit und dem klassischen Anstrich des Ausdrucks und der Sprachbehandlung, aber er hat dem Ganzen doch nicht jenen wohlthuenden poetischen Hauch verleihen können,

---

*) Ich erlaube mir hier auf meine eingehende Zergliederung, Ariadne S. 406, zu verweisen.

der über Goethes Werk so einzig und unnachahmlich verbreitet ist. Sein Stück ist bewegter, aber nicht ergreifender, weil es eben den schlechten Abkartungen des Vorbildes folgt. Der Verfasser hat besonders der Wirkung überlanger Reden vertraut, die einen ganz epischen Charakter annehmen und bei aller Wohlredenheit doch für das Drama nicht taugen. Er hat übrigens auch lyrische Stellen eingefügt, und namentlich Kreusa in der Leidenschaft in Anapästen sprechen lassen, deren Behandlung aber nicht zu loben ist.*) Alles bewegt sich in wohlgesetzten Worten, die je länger, je mehr einförmig und wirkungslos werden, und gar sehr vermißt man hier die Abwechselung des Chors, der, so wie die gesammte opernartige Ausstattung, einer griechischen Tragödie ganz andere Anziehung gab, selbst wo der dramatische Inhalt weniger mächtig war. Das Stück, das unter Goethes Aegide zu Weimar auf die Bühne kam, erfuhr sogleich manchen Angriff, den der Verfasser in einer weitläuftigen Gegenschrift abzuwehren sich vergeblich bemüht hat.**) Er ließ keinen zweiten Versuch diesem ersten folgen und die Absicht, der Goetheschen Iphigenie ein ebenbürtiges Gegenstück zu geben, blieb unerreicht.***)

Endlich ist hier noch eines Stückes zu gedenken, das in der Zeit seines Erscheinens und noch weit hinaus sich einer gewissen

---

*) Die Auflösung der Anapäste in Dactylen, welche sich im Griechischen leicht macht und dem Vers erwünschten Wechsel giebt, ist im Deutschen unmöglich, weil bei uns Maaß und Accent zusammenfällt, und sich neben letzteren kein besonderer Versictus stellen läßt.

**) Ueber den deutschen Ion. Schreiben an den Herausgeber der Zeitung für die elegante Welt. Im August 1802, jetzt abgedruckt im 2. Band der Kritischen Schriften.

***) Schillers Urtheil (im Brief an Körner) lautet sehr milde: „Der Ion von Wilhelm Schlegel ist schon deswegen genießbarer (als Alarcos) weil er auf das Stück des Euripides gebaut ist, dem er im Ganzen und oft auch wörtlich im Einzelnen folgt. Dieses Stück enthält wirklich manches Geistreiche und schön Gesagte, aber die Schlegelsche Natur schimmert dann wieder sehr zum Nachtheil hindurch. Der Ion selbst hat an Interesse verloren, die Mutter hingegen hat hier und da gewonnen. Diese hat auch auf der Bühne das Stück getragen.

Geltung erfreut hat, ja das Miene macht, sich Goethes Tasso an die Seite zu stellen; es ist dies Oehlenschlägers Correggio, dessen Betrachtung wir uns bis hierher aufgespart haben. Den Inhalt bildet die bekannte, mythisch gefärbte Erzählung, daß Correggio seinen Tod gefunden und dem Blutsturz erlegen sei, weil man ihm den Preis eines Bildes in Kupfer ausgezahlt und er selbst genöthigt gewesen, es nach Hause zu schleppen. Diese Erzählung zu einem Trauerspiel auszudehnen, war sicherlich kein glücklicher Gedanke und jetzt hätte auch eine größere Kraft scheitern müssen, falls sie denn überhaupt darauf hätte eingehen können. Oehlenschläger hat nun alle Hebel in Bewegung gesetzt und das Verschiedenartigste herbeigezogen, aber trotz seines mühsamen und verwickelten Baues die innere Leere nicht ausfüllen können. Correggio, der hier über sein Dorf nicht hinausgekommen und gar keinen Namen hat, obwohl er schon die Nacht, die Danae, die Leda u. s. w. gemalt und eben jetzt auch noch die büßende Magdalena malt, ja in seinen letzten Lebensmomenten dargestellt wird, kommt hier mit Michelangelo und Giulio Romano zusammen, eine schwache Verwickelung läßt ihn von ersterem verkannt, dann aber durch Vermittelung des letztern doch bald wieder sehr anerkannt werden; den Hauptinhalt jedoch bilden die langen Reden der drei Maler über ihre Kunst von ihren verschiedenen Standpunkten aus, sehr wenig dramatisch und in höchst diletantischer Weise, mit den allergewöhnlichsten Phrasen und sehr geringem Verständniß, aber ganz gemacht, um in ästhetischen Theecirkeln Anklang zu finden. Ein Uebermaaß von Sentimentalität ist über das Ganze ausgegossen, dabei doch wieder viel Plumpes und Triviales, und eine Fülle von Surrogaten aller Art für poetische Production. In der Ausführung Gesuchtes und Spitzfindiges, und überall blickt die Kleinheit des Verfassers hindurch, wie bei Goethe und Schiller die Größe, auch wo sie schlicht und sorglos sind. Es mangelt an Stil und oft sinkt der Autor bedeutend herab; dem Ganzen fehlt es entschieden an künstlerischer Durch-

bildung und undeutsche Wendungen geben den Ausländer hinreichend zu erkennen. Wir möchten gegen diesen gern nachsichtig und höflich sein, aber das Werk verstößt gar zu sehr gegen die Forderungen wahrer Kunst und guten Geschmackes. Zu seiner Entschuldigung kann geltend gemacht werden, daß es auf der von Goethes Tasso eröffneten Bahn fortzugehen glaubt, während es doch nach verschiedenen Seiten und besonders in der weit ausgedehnten Kunstphraseologie sich weit davon entfernt, und nur wieder recht sehr den Beweis führt, daß Künstler, so wie Dichter kein günstiger Gegenstand der Darstellung sind.

XXII.

Epische Bestrebungen.

Neben den dramatischen ist auch der epischen Bestrebungen in der Zeit Schillers zu gedenken. Da die Führer der Periode hier keine Bahn eröffneten, wird man es von Dichtern zweiten und dritten Ranges um so weniger erwarten und darf darauf gefaßt sein, daß im Wesentlichen nur die älteren Bahnen verfolgt werden, ja daß großentheils diejenigen, welche von der Aufgabe keinen vollständigen Begriff haben, ihre Kräfte an die Lösung setzen.

Immer noch fehlt es nicht an solchen, welche nach Klopstockischer Art das geistliche Epos anbauen in Gedichten weitesten Umfangs und mutigsten Anlaufs. Sie konnten denselben nicht mehr Lebensfunken verleihen als es der ruhmreiche Vorgänger vermocht und hier thut jetzt die Geschichtschreibung das Ihrige, wenn sie nur eben die Namen verzeichnet. Wir nennen von Emanuel Wetzely die im Jahr 1795 erschienene Mosaide in 18 Gesängen, von Franz von Sonnenberg Donatoa oder das Weltende in 12 Gesängen, zu Halle 1806 und 7 erschienen, ein Gedicht, in welches die Anfänge des Wahnsinns, in welchem der Verfasser endete, schon hie und da hineinspielen; dann von Johann Friedrich von Mayer das 1809 erschienene epische Gedicht Tobias.

Andere versuchten das vaterländische Epos, dies besonders in Preußen, wo es noch am meisten Vaterland gab. Von Daniel Jenisch (geboren 1762 zu Heiligenbeil in Ostpreußen, später

Prediger an der Nicolaikirche zu Berlin) erschien 1794 in 12 Gesängen und zwei Bänden das vaterländische Epos Borussias, das aber weder in Deutschland noch in Preußen selbst Wurzel schlagen konnte. Der Verfasser, der sein Leben an etwas gesetzt hatte, dem seine Kräfte nicht gewachsen waren, suchte am 9. Februar 1804 den Tod in der Spree. Nicht glücklicher war Detlef Friedrich Bielefeld mit seinem 1802—5 zu Leipzig in zwei Bänden erschienenen Epos: Thuiska, ein Heldengedicht in zwanzig Gesängen. Auch der durch seine Geschichte der Baukunst bekannte Christian Ludwig Stieglitz versuchte sich im Epos: Wartburg, ein Gedicht in fünf Gesängen, Leipzig 1802.

Mehr Aufmerksamkeit verdienen diejenigen Bestrebungen, welche sich an Wieland anknüpfen, denn hier giebt es allerdings solche, welche bemüht sind, sich von dem betrachtend erzählenden Gedicht weiter aufwärts zum wahren romantischen Epos zu erheben. Wir werden hier besonders nach Oesterreich verwiesen und es mag bemerkenswerth sein, daß am Sitz der Reste des deutschen Kaiserthums sich die meiste Vorliebe für romantisches Ritterthum findet. In der That setzen die Dichter in der neuen Form nur eben die Bestrebungen Hochbergs oder selbst des abenteuerlichen Theuerdank und der hier blühenden Reimchroniken fort. Ein bleibender Gewinn ist freilich der Literatur nicht erwachsen, dennoch sind diese Bemühungen zu ernst, als daß wir leicht und schnell über sie hingehen dürften.

Der schon als Lyriker vorgeführte Alxinger verlangt hier zunächst eine verweilende Betrachtung. Er gab zwei größere Gedichte, Doolin von Mainz, ein Rittergedicht, ohne den Namen des Verfassers zu Leipzig bei Göschen 1787 erschienen, neue Auflage 1792, und Bliomberis, ein Rittergedicht in zwölf Gesängen unter dem Namen des Dichters ebenda im Jahr 1791, und 1802 in stattlicher Ausgabe wiederum gedruckt. Schon diese wiederholten Auflagen bekunden deutlich, daß der Verfasser in seiner Zeit Anklang gefunden, und wenn er in der Vorrede seines ersten

Gedichtes sich bitter darüber beklagt, daß in seiner Heimat kein Geschmack für Geisteswerke vorhanden sei, und in Wien eben nur persönliche Anzüglichkeiten und pudelnärrische Späße Glück machen könnten, so scheint weiterhin doch auch bei seinen Landsleuten ein Interesse für den heimischen Dichter erwacht zu sein; außer Zweifel ist, daß selbst die strengere Kritik ihn neben Wieland in Ehren hielt, ihn als dessen glücklichsten Nachfolger oder Nachahmer bezeichnete. Und so wird er denn auch heutigen Tags noch in allen Büchern, die im Uebrigen bald mit ihm fertig sind, nur als solcher betrachtet. Damit hat es aber nicht seine volle Richtigkeit, denn bei näherer Ansicht erweist sich vielmehr ein anderes. Schon dem Stoff und der Richtung nach ist Alxinger wesentlich von Wieland verschieden, er steht dem Ritterthum und dem gesammten mittelalterlichen Wesen nicht spöttelnd gegenüber, nimmt ihm gegenüber nicht einen überlegenen Standpunkt ein, sondern versucht vielmehr sich demselben anzunähern und sich in jene Anschauungen hineinzuversetzen, jener Voltairismus, welcher doch mehr oder weniger Wieland beherrscht, tritt hier zurück, der Dichter ist, so gut es ihm gelingen kann, in seinem romantischen Stoff schon selbst Romantiker und wird es je mehr und mehr. Aber dem Leser gegenüber hält er noch eine Entschuldigung für nöthig. In der Vorrede zum Doolin lesen wir: „Wer auch nur obenhin mit den Sitten des Zeitalters bekannt ist, in dem mein Held auftritt, wer nur einen Auszug aus einem Romancier gelesen hat, der wird den Ton der Bigotterie, die Vereinigung der Feerey mit der Religion und den göttlichen Wundern, kurz alles was Glauben an übernatürliche Dinge voraussetzt, in meinem Gedichte nicht nur entschuldigen, sondern auch rechtfertigen können."

Ebenso unterscheidet sich nun Alxinger auch in dem wichtigen Punkt von Wieland, daß er von Lüsternheit frei ist, und daß noch weniger seine Erfindung auf Reize dieser Art abzielt. Er folgt in beiden Gedichten treuherzig der alten Quelle, im Doolin dem französischen Roman La Fleur de Batailles d'Oolin de Mayence et

cot., den er freilich nur im Auszug der Bibliothek der Romane kannte, so daß ihm alle nähern Züge der Ausführung entgingen — und dieser Roman, so wie das ganze Ritterthum, ist eben rein und keusch.

Dagegen behielt er die Form und die Vortragsart Wielands bei und hier ist er allerdings ganz dessen Schüler. Daß er die achtzeilige Stanze nach Wielandischer Art festhält, ist dabei das Geringste, er verbessert sie übrigens, indem er sie stets jambisch, mit Ausscheidung der hüpfenden Füße, behandelt, jedoch von ungleicher Länge, sechsfüßig, fünffüßig, vierfüßig. Die Hauptsache bleibt die betrachtende Art der Erzählung mit steten Seitenblicken und ganz modernen Reflexionen, so daß z. B. Tacitus und Shakespeare citirt und auf Klotzens literarische Streitigkeiten angespielt wird, überhaupt stets der Dichter sich zwischen den Leser und die Personen seines Gedichtes stellt. Diese Wielandische Form, die ganz wohl dem Wielandischen Inhalt entsprach, aber auch da schon lästig wurde, paßt ganz und gar nicht zu dem veränderten Inhalt von Alxingers Gedichten. Die langen künstlich verschlungenen, oft unbequemen Perioden contrastiren gleichfalls mit dem Stoff und seiner Auffassung; um hier künstlerische Gestalt zu gewinnen, bedurfte es einer ganz anderen Darstellung, einer naiven und anspruchslosen nämlich, überdies eines anderen Tones, einer anderen Form. So bleibt denn ein innerer Widerspruch, der zu keinem Genuß kommen läßt und noch mehr als bei Wieland fehlt es an Stil. Sieht man auf das Einzelne, so begegnet zwar Anerkennenswerthes, aber auch wieder genug Ermattendes und Unschmackhaftes und dem Ganzen fehlt es an Plan und fortleitendem Interesse.

Dies bemerken wir besonders in Beziehung auf Doolin von Mainz, Bliomberis ist davon allerdings unterschieden, denn hier zeigt sich der Dichter in Beziehung auf Vortrag merklich vorgeschritten, er hat sich mehr von Wieland losgemacht, es findet sich Streben nach ebenem epischen Fluß, nach Stil. Virgil und die italienischen Epiker sind mehr sein Vorbild ge-

worden; allein es bleibt die Kraft der Durchführung aus und es begegnen Rückfälle. Den Inhalt anlangend, entsagt der Dichter auch hier allen sinnlichen Reizmitteln, behandelt das Ritterthum nicht ironisch, sondern sucht es ernst und würdig zu fassen, selbst in aller Abenteuerlichkeit, welche die Quelle ihm zuführt. In der Ausführung fehlt es nicht an Spuren dichterischen Talentes, so wie die große Sprachgewandtheit unverkennbar ist und die Leichtigkeit des Reimes nicht weit unter Wieland bleibt. Dennoch ist auch dies Werk in seiner Ganzheit unhaltbar und heutigestags ungenießbar; dies liegt aber nicht bloß am Stoff, sondern auch weil der Dichter denselben nicht kräftig genug zu bezwingen gewußt. Seiner Anlage nach hätte aus dem Gedicht wohl etwas werden können, indem es wahre Liebe, wahres Ritterthum, wahre Mannheit predigen will, also schon ein Anlauf zur wahren Romantik; allein in der Reihe der Abenteuer, welche der Held zu bestehen hat, folgt der Dichter allzu sehr den lockern, inhaltlosen und bei aller Ungeheuerlichkeit doch einförmigen Erfindungen der vorliegenden prosaischen Quelle, daß hier das Interesse für unsere Zeit fehlt. Der Verfasser hat dies auch bei der Arbeit selbst gefühlt, denn wir sehen im weitern Verlauf seine Lust schwinden, seine Kraft ermüden. Hatten die ersten Bücher im Vortrag Verdienst, so daß er dem epischen Stil schon nahe kommt, so verliert sich das um die Mitte und gegen den Schluß immer mehr, werthloser Stoff häuft sich massenhaft und verworren über einander und die Darstellung wird in demselben Maaß sandig, vernachlässigt und selbst unklar, dies auch nach den Nachhülfen, welche der spätere Herausgeber, Seume, in der Ausgabe von 1802 nach des Verfassers Tode zu geben gesucht hat. Man könnte dies beklagen, weil sonst vielleicht der Verfasser im Stande gewesen, einen weitern Schritt in das Gebiet der Romantik zu thun, an der Wieland noch mit spöttelnder Miene vorbeigegangen, müßte man sich nicht sagen, dies Ermatten der Darstellung sei eben nur Folge der mangelnden Composition und diese beruhe eben auf dem Maaß dichterischer Kraft.

Um die Einförmigkeit seiner Quelle zu unterbrechen, hat Alxinger zwei Episoden hineingeworfen, die eine dem Virgil, die andere dem Ariost nachgebildet — beides vom Uebel, denn obwohl das Epos an rechter Stelle Episoden sehr wohl verträgt, weil diese, wo consequenter Fortschritt ist, die Spannung nur noch höher treiben, so sind sie hier, wo ohnedies schon die Ungeduld herrscht, doch sehr am unrechten Ort und tragen nicht wenig bei, das Ganze scheitern zu lassen.

Hinsichtlich der Form sind auch hier die hüpfenden Füße vermieden, dagegen die Alexandriner vorherrschend, wodurch ein mehr altmodischer Ton erwächst, der in den schwächeren Partien sogar dem Vorgänger Hochberg ähnlich werden kann. Die Sprache aber ist ebener als im Doolin, der an starken Ueberziehungen und unbequemer Fügung der Perioden in den Vers leidet.

Hiernach läßt sich denn in das Lob nicht mehr einstimmen, das frühere Beurtheiler dem Dichter im Allgemeinen und dem Bliombris im Besonderen zuertheilen, z. B. noch Jördens. Neuere haben es durch Mißachtung und Wegwerfung aufzuwiegen gesucht; so W. Mentzel. Gervinus erwähnt den Dichter nur noch in einer Parenthese bei Gelegenheit Wielands, der auch nach Gesichtspunkten, die außerhalb der Kunst liegen, insultirt wird. Sicherlich kam es darauf an, das Verhältniß zu Wieland und zur Romantik ins Auge zu fassen und näher zu präcisiren. Schon die Richtung ist hier von Interesse und selbst das Bestreben verdient Anerkennung.

Es bleibt noch ein anderer Dichter hier zu betrachten, um so mehr, als ein neuerer Kritiker, Hermann Kurz, demselben sogar eine höhere Bedeutung beimißt — ein Urtheil, dem ich freilich nicht beizustimmen vermag. Friedrich August Müller ist 1767 am 16. September zu Wien geboren, er war Protestant, kam 1776 in das Basedowsche Philanthropinum zu Dessau, studirte darauf zu Halle und Göttingen, besonders Literatur und Philosophie, wandte sich der Kantischen Lehre zu, war darauf Privatdocent zu Erlangen, kehrte dann aber nach Wien zurück und lebte hier als

vermögender Privatmann; an den Nerven leidend, insbesondere durch Schlaflosigkeit entkräftet, starb er, 40 Jahr alt, am 31. Januar 1807. Es sind von ihm drei größere Gedichte erschienen: Richard Löwenherz, Alfonso, Adalbert der Wilde; die beiden ersteren 1790, das dritte 1793. Wenn wir eben an seinem Vorgänger rühmten, daß er sich von Wieland entfernt, so läßt sich das von Müller nicht sagen, sowohl nach Inhalt als Form. Im Richard stellt sich der Dichter von vorn herein auf einen Standpunkt, den wir im Wesentlichen einen antiromantischen nennen müssen, und da war freilich für ein Gedicht, das die Kreuzzüge behandelt, nicht viel zu hoffen. Man urtheile, was zu erwarten steht, wenn der Dichter anhebt:

Die fromme Wuth fürs Heil der Christenheit
Durch einen Schwur zum Kreuz sich zu verbinden,
Und im Geruch der Heiligkeit,
Für ein erlognes Glück, erträumte Seligkeit
Und vollen Ablaß aller Sünden
Das heim'sche Land, die Ruh am eignen Herd zu fliehn,
Zum heil'gen Grabe nach Jerusalem zu ziehn,
Sein Schwert mit Bruderblut zu färben,
Und endlich hart getäuscht im Arm des Grams zu sterben:
Die fromme Wuth war noch nicht abgekühlt.
Ein starker Wind aus Süden unterhielt
Die Flammen immer noch, und fachte neues Feuer
In jedem Christenherzen an.
Vom Herrscher bis zum niedern Unterthan
War Keiner, dem der Ruhm, Befreier
Der Christenwelt im Orient zu sein,
Nicht preislicher erschienen wäre,
Als häuslich Glück, als Glück des Bürgers, und die Ehre
Ein guter Fürst des guten Volks zu sein.
Wer fromm und heilig war, trat in den Bund mit ein,
Und wer sein Leben lang ein böser Mann gewesen,

Der schwor zum Kreuz und schiffte sich mit ein,
Und sieh, sein Haupt umstrahlt ein goldner Himmelsschein,
Und seine Seele war vom Sündentod genesen,
So zog noch jedes Jahr ein immer größres Heer
Gekreuzter Heiligen und Thoren übers Meer,
Oft, um zu büßen, oft, für Gottes Ruhm zu streiten,
Doch öfter, wuchs kein Glück im Vaterlande mehr,
In jener Welt die Gunst des Schicksals zu erbeuten.

Deutlicher konnte der Verfasser nicht zu erkennen geben, wie wenig dieser Stoff für ihn, er für diesen Stoff paßt, denn wahrlich von dem Standpunkt solcher Ungläubigkeit ließ sich demselben keine Poesie abgewinnen. Zugleich ist die Formlosigkeit, die im weitern Verlauf nur noch größer wird und alles Maaß überschreitet, ein schreckender Beweis, wohin Wielands Vers- und Sprachbehandlung ausarten konnte. Epos und epischen Stil wird man hier nicht mehr erwarten. Aber auch die Composition hat große Gebrechen, den Helden finden wir meistens nur in der Gefangenschaft, wo denn das Heldenthum des Heldengedichts sich nicht eben zeigen kann.

Im Alfonso, der ganz der Erfindung des Dichters gehört, stets ein schlimmer Umstand, ist der Verfasser wenigstens so weit von der absoluten Formlosigkeit zurückgekehrt, als er Wielands Strophen bringt — aber auch dessen Lüsternheiten und, wie sich versteht, in den abgeschwächten Farben des Abbildes. Es vergeht die Lust zu weiterer Bekanntschaft, und der österreichischen Epik wächst kein neuer Glanz hinzu. Hier ist offenbare Nachahmung Wielands, die wir bei Alxinger nur sehr bedingt zugeben durften.

XXIII.

Aloys Blumauer.

Aber ein österreichischer Dichter der Zeit hat sich auch durch die Travestie des Heldengedichtes einen Namen gemacht, Aloys Blumauer (s. o.) mit seiner travestirten Aeneis, welche zu Wien 1784—88 erschien, unter dem Titel: „Abenteuer des frommen Helden Aeneas oder Virgils Aeneide travestirt." Der Dichter fand einen durchaus gebahnten Weg, nach Tonart und Form, wie wir beides in seiner bisherigen Entwicklung sorgfältig verfolgt haben. Er stellt sich in der parodischen und burlesken Behandlung ganz in die Reihe, welche mit Gleim und Zachariä beginnt und von Löwen, Schiebeler, Michaelis, Lichtenberg fortgesetzt wird, ja er fand an Michaelis (s. o. II, S. 594) einen unmittelbaren Vorgänger, dessen abgebrochenes Werk er eigentlich nur aufnahm und weiterführte; die Form aber stand bereits seit den niedersächsischen Dichtern um den Anfang des vorigen Jahrhunderts fest (s. o. II, S. 370). Wenn nun dieser Ton im Grunde von Scarrons travestirter Aeneide ausging, so kehrte er letztlich darauf zurück und Blumauer gewinnt als Abschluß dieser ganzen Entwickelung allerdings ein Interesse. Will man parodiren und travestiren, dann war allerdings Virgil dazu besonders geeignet, zwei bedeutende Vorgänger hatten dies mit Glück benutzt, der Nachfolger ging um so sicherer und dreister ans Werk. In diesem, das in so weiten Kreisen Beifall gefunden, begegnet eine derbe Laune, manch barocker Einfall, hie

und da auch wohl eine kleine Gabe von Witz — im Ganzen aber bleibt es eine Speise für unverwöhnte Gaumen, ja geradezu groben Geschmack; und im Grunde sind es nur einzelne Stellen, hauptsächlich der Eingang, auf dem die Popularität des Werkes beruht. Goethe schreibt in den Tag- und Jahresheften vom Jahr 1819: „In eine frühere Zeit jedoch durch Blumauers Aeneis versetzt, erschrak ich ganz eigentlich, indem ich mir vergegenwärtigen wollte, wie eine so gränzenlose Nüchternheit und Plattheit doch auch einmal dem Tag willkommen und gemäß hatte sein können."

Blumauer blieb inmitten der Arbeit stehen, er kam nur bis zum 9. Buch des Originals und auch das war schon zu viel; er fand gleichwohl einen Fortsetzer, der ihn, man sollte es nicht für möglich halten, sogar an Gröblichkeit noch übertraf und diese bis zur Plumpheit steigerte: Prof. Schaber, der, zu Wien 1794, noch das 10. bis 12. Buch der travestirten Aeneide hinzuthat.

XXIV.

Christoph August Tiedge.

Wir haben noch einen Dichter übrig gelassen, den wir bisher an verschiedenen Stellen hätten anschließen können, bei der Betrachtung des Lehrgedichtes und wieder bei dem Antheil des märkischen Volksstammes an der Literatur der Zeit. Allein derselbe hat ein hohes Alter erreicht und sich in verschiedenen Gattungen bewegt, auch greift er in eigenthümlicher Weise in die Folgezeit hinüber; überdies dürfte das Urtheil über ihn noch keineswegs abgeschlossen sein, so daß wir ihm besser eine besondere Betrachtung hier am Schluß zu widmen haben.

Christoph August Tiedge wurde am 13. December 1752 zu Gardelegen in der Altmark geboren, woselbst sein Vater Rector der Stadtschule war, später Conrector am Gymnasium zu Magdeburg. Er starb leider gerade zur Zeit als der sorgfältig gebildete Sohn die Universität beziehen sollte und ließ diesen, so wie eine zahlreiche Familie, in sehr beschränkten Verhältnissen. Tiedge studirte zu Halle die Rechte, konnte aber die Laufbahn nicht verfolgen und ging 1776 als Erzieher nach Elrich in der Grafschaft Hohenstein. Hier, in einer freundlichen Gegend und Umgebung machte er Göckings Bekanntschaft und wurde durch diesen noch mehr in seiner Neigung zum Dienst der Musen bestärkt, er kam darauf auch mit Gleim und Klamer Schmidt in Verbindung und erwarb den näheren Umgang mit der hochgebildeten und einfluß-

reichen Frau von der Recke. Seine ersten poetischen Versuche fanden Aufnahme in den Musenalmanachen von Bürger und Voß und es fehlte ihnen nicht an Beifall und Anerkennung. Einer Einladung Gleims folgend, der für ihn zu sorgen wußte, zog er nach Halberstadt und wurde 1792 Privatsekretär und Gesellschafter des begüterten Domherrn von Stedern, nach dessen Tode er als Erzieher seiner Töchter bei der Familie verblieb; mit dieser begab er sich nach Neustadt bei Quedlinburg und 1797 nach Magdeburg, wo damals auch v. Archenholz und Matthisson verweilten. Allein Frau von Stedern zog ihrer Gesundheit wegen wieder nach Quedlinburg, wohin Tiedge ihr folgte; als sie 1799 verstarb, hatte sie für den Unterhalt ihres Freundes gesorgt, dem zugleich Gleim eine kleine Präbende ausgewirkt. Tiedge wandte sich jetzt nach Berlin und traf hier mit Frau von der Recke zusammen, die er dann auf Reisen durch Deutschland, die Schweiz und Italien begleitete. Den Winter brachten sie in Berlin und seit 1819 in Dresden zu. In hohem Alter, allgemein geachtet und geehrt, starb er daselbst am 8. März 1840. Durch die Tiedgestiftung ist ihm ein schönes Denkmal gesetzt worden, das, später bedeutend vermehrt, der bedrängten deutschen Poesie und Kunst schon viel Gutes geleistet hat und noch ferner leisten möge.

Tiedges Name ist besonders durch sein Lehrgedicht Urania der deutschen Poesie einverleibt worden, es wird darum zunächst von diesem zu handeln sein, um so mehr als es wohl das einzige philosophische Lehrgedicht ist, das die Zeit aufzuweisen hat und ebenso in Verbindung mit der Kantischen Philosophie steht, wie die früheren mit der Leibnitzischen. Nur darf man diese Verbindung nicht zu eng auffassen, und in der That ist auch die kritische Philosophie, eben wegen ihres kritischen und negativen Charakters, an sich zu poetischer Ausbildung und Darstellung wenig geeignet, am wenigsten, wo es, wie hier, sich um Gott und Unsterblichkeit handelt. Aber die tiefere Tendenz der Kantischen

Philosophie ist eigentlich nicht erfaßt, denn wenn das Ergebniß ihrer Kritik der menschlichen Erkenntnißkräfte kein anderes ist, als daß ihre Tragweite sich nicht über das Irdische hinaus erstrecke, daß sich auf metaphysischem Wege, wie bisher alle Philosophie und namentlich noch die Leibnitzische gewollt, über Gott und Uebersinnliches keine Erkenntniß gewinnen lasse, so wurde dadurch eben wieder der Raum frei für positive Religion, dem Rationalismus wurde eine Hauptstütze entzogen, der sogenannten natürlichen Religion aber, die eben noch in Wolfs Schule geblüht hatte, ein Ende gemacht, mithin die Bahn geöffnet für eine wärmere Auffassung der geoffenbarten Religion, welche denn auch nicht hat ausbleiben können. In dieser Richtung der Kantischen Philosophie nun steht das Gedicht keineswegs und bleibt im Wesentlichen noch in dem alten Geleise. Den Zweifeln setzt es auch nur wieder Vernunftgründe entgegen, so daß also nur solche mit wiederum solchen streiten und kein fester Fuß zu gewinnen ist. Von positiver Religion und der davon bedingten Stimmung sehen wir wenig, Christus wird am Schluß des fünften Gesanges nur beiläufig genannt und ist eben auch nur „der größere Sokrates der Christen" — also auch unter Einfluß des Jahrhunderts der Aufklärung. Anlangend die Ausführung lassen sich schöne und kraftvolle Partien nicht verkennen, namentlich in dem ersten Gesange, wo dem Zweifler beredte Worte in den Mund gelegt werden. Es fehlt nicht an Stellen, in denen sich Adel und Hoheit zeigt, und eine Idealität sowohl im Gedanken als Sprache, letztere ist meistens melodisch, zuweilen schwungvoll, ohne geziert und blumig zu sein, aber es fehlt auch nicht an Matterem und Trocknerem, dabei kommen Wiederholungen vor und der Plan wird nicht einleuchtend genug. Das Gedicht ist charakteristisch für seine Zeit und ist eben darum nur noch schwer genießbar: der Dichter steht halb im Neuen und halb im Alten, in der Form aber zeigt sich Abhängigkeit von Schiller.

Als lyrischer Dichter verleugnet Tiedge die Verwandtschaft

mit seinem Freunde Matthisson nicht, wiewohl er sich immer noch vortheilhaft von ihm unterscheidet und kaum Theil nimmt an dessen Fehlern. Seine Landschaftsmalerei ist zusammenhängender und geht eine bessere Vereinigung mit innerer Stimmung ein, ist frei von der äußerlich aufgetragenen Schwermut. Man sieht die Herkunft von Klopstock und die Hinneigung zu Schiller. Nicht wenige Stücke zeigen Zartheit und Innigkeit, so das Gedicht „an den Schlaf: Sohn der Nacht, laß um Elisen Deine Stille niederthaun" — offenbar Elise von der Recke gemeint. Noch beachtenswerther „das Abendthal" (im zweiten Bande der Elegien und vermischten Gedichte), das in seiner Art ein Aeußerstes sein mag. Frisch dagegen ist die Skolie: Pflanzt die Gläser auf den Tisch. Unter den Elegien ist am bekanntesten die auf das Schlachtfeld von Kunersdorf — wiewohl ich ihr nicht den Preis ertheilen möchte. Alles ist gar zu allgemein gehalten und hat der zart colorirten Schilderungen, der wohltönenden Worte zu viel, das Gedicht erhebt sich nur ein wenig, wo es die Feier des Frühlingssängers Kleist gilt.

Ungleich mehr Gewicht lege ich auf spätere Gedichte, welche uns den Dichter von ganz anderem Charakter zeigen; er hat jene offenbar im Umgang mit feingebildeten Frauen genährte Weichheit der Empfindung, jene Schönfärberei der Schilderung abgelegt und zeigt sich voll Ernst in strenger Mannheit, in vaterländischen Gedichten, zur Zeit da das deutsche Vaterland unter schwerem Druck schmachtete, eine grause Schmach erdulden mußte. Die märkische Abkunft des Dichters kommt hier kräftig zum Vorschein. Wir finden diese Gedichte bei einander im dritten Bande der genannten Sammlung und es ist hoch an der Zeit, auf diese trefflichen Werke, von denen unsere Geschichtschreiber der deutschen Literatur noch gar nichts wissen, recht stark aufmerksam zu machen. „Das Kriegslied eines deutschen Patrioten", wahrscheinlich noch vor dem Jahr 1808 gedichtet, in seiner Form und Fassung noch an Klopstock und Gleim erinnernd, ist ein mächtiger Ruf zur Befreiung des Vater-

landes und verdient gelesen zu werden; aber noch schwunghafter erschienen die nachfolgenden Stücke, „Das Vaterland", 1808, „An die Deutschen", 1809, „Ergebung nach dem Frieden von Wien", 1809, „Ruthenia", 1813 am 1. Januar, „Borussia", 1813, „Der Zug der preußischen Krieger", den 17. August 1813, „Der heilige Friedensbund", „Die Nacht der Siegesbotschaft", den 23. October 1813, „Siegeslied", den 31. December 1813, „Der Ostermorgen" u. s. w. Wenn es uns versagt ist, all diese wenig gekannten Stücke hierher zu setzen, so müssen wir um so dringender auf sie verweisen, denn hier spricht ein patriotisches Herz und offenbart sich ein Dichter, wie man ihn bisher in Tiedge nicht gefunden und geschätzt hat. In der That tritt Tiedge an die Spitze der Freiheitsdichter und er steht keinem derselben an Gewicht und Schwung irgend nach, selbst den besten in ihren gelungensten Stücken nicht. Behalten wir diese Dichter einer besondern Betrachtung vor, so müssen wir doch Tiedge, der den Uebergang von den Friedrichssängern zu denen der Freiheitskriege macht und hier die Verbindung einer langen und wahrlich beachtenswerthen Reihe preußischer Dichter herstellt, schon hier in sein richtiges Licht setzen. Es kann dies nur geschehen durch Mittheilung einiger dieser Lieder, welche nicht verfehlen werden, sogleich die Lust zur Bekanntschaft mit allen zu erwecken. „Das Vaterland", vom Jahr 1808, ist ein Schmerzensschrei aus tiefer Brust, das Gedicht hat glanzvolle Strophen und ist leider nur zu groß, um es unverkürzt geben zu können; am meisten klagt der Dichter um die Erniedrigung des Thrones, auf dem der große Friedrich saß:

Wo sind, o Friedrich, deine Siegerschaaren,
Daß sie den Räubern nicht entgegenziehn?
Geschmäht, gefesselt, ach, von höhnenden Barbaren!
Und unsre deutschen Fürsten knien!

Und weiterhin:

Dein Fürstenchor, Germanien, in Banden!
Ich kenne dich nicht mehr in deinem Sklavenjoch!
Wie zürnt der Rhein! Hier hat mein Vaterland gestanden!
Die heil'ge Stelle kenn' ich noch.

Du, Deutschlands Cäsar, brich noch einmal auf und rette
Das Volk, das sich an deinen Busen drängt! —
Es ruft dich an: Zerbrich die Sklavenkette,
Die an dem Arm des deutschen Mannes hängt!

Ihr Brennen, strömt aus allen Thoren!
Stürzt auf die Feinde, wie ein Wetterstrahl!
Seid, was ihr wart, und gebt den Lorbeer nicht verloren,
Den feiler Hochverrath euch stahl.

Laut ruft euch, lauter als der Ton in meinem Liede
Die Jugendschaar, die sich um euren König stellt!
Da steht er, ungebeugt, der hohe Hermannide!
Wer so das Unglück trägt, der ist ein Held.

Wie schwarze Wolken ziehn daher die Räuberhorden!
Auch du vernimm das Angstgeschrei der Zeit!
Auch du, erhabner Stern im Norden,
Erscheine furchtbar groß in deiner Herrlichkeit! u. s. w.

Ganz stehe hier das Lied:

An die Deutschen 1809.

Hört, welch ein Ruf, der mit dem Lerchenschlage
Fernher die blaue Frühlingsluft erfüllt,
Und im Gemüt der nachterfüllten Klage
Den Lichtblick neuer Hoffnungen enthüllt!
Verkündet er den festlichsten der Tage?
Den Richttag Gottes, der die Zeit erfüllt?
Er tönet wie mit langverhaltnem Grimme!
Vom Donaustrom herüber schallt die Stimme.

Da spiegelt sich das neue Morgenroth!
Auf, deutsche Söhne, wagt euch zu erheben!
Unwillig braust der Rhein durch seine Reben:
Löst ihn und euch vom fremden Machtgebot!
Der Sklave lebt nur halb; und halbes Leben,
Nichts weiter ist's, als ein gefühlter Tod!
O, richtet euch mit frischem Herzensschlage
Empor zum großen Auferstehungstage!

Nur Wollen gilt's; im Wollen ruht die Kraft;
Nur Wollen gilt's, um Felsen zu zersplittern!
Und deutsche Fürsten sollten in der Haft
Der Kettenschmach vor einem Gaukler zittern?
Brecht stürmend auf gleich brausenden Gewittern!
Versöhnt den Geist der alten Heldenschaft,
Und reicht von Süd und Nord euch treu die Hände,
Daß keine Schmach das Heiligste mehr schände!

Nur Wollen gilt's! Da seht die Lügenbrut,
Ob sie auch prunkend Sieg auf Sieg entführte,
Bekennt durch sich, daß ihr kein Sieg gebührte.
Der Geist der Wahrheit sei mit eurem Muth,
Den ungebeugt die Knechtschaft nicht berührte!
Am Schrei der Noth entzündet eure Glut!
Vernehmt, Geborene von deutschen Müttern,
Vernehmt den Ruf, um euch empor zu schüttern.

Seht die Gestalt, mit Fesseln an der Hand,
Daliegend, wie ein Opferthier gebunden,
Aus dem schon halb das Leben weggeschwunden:
Das ist, entsetzt euch! euer Vaterland!
Und welch ein Vampir saugt an seinen Wunden?
Das ist der Friede, der das Opfer band!
So ganz ist er zur Höllenkunst geworden,
Die halb erwürgt, um länger zu ermorden!

Brecht rüstig auf, und fraget nicht das Glück!
Euch führen Helden, stärkt euch durch Vertrauen!
Laßt hinter euch das alte Mißgeschick!
Wie Wasserfluten brauset durch die Auen!
Glaubt an euch selbst und reißet aus den Klauen
Des Galliers das Vaterland zurück!
Nur Wollen gilt's, um kräftig aufzustehen:
Ein Volk, das stehn will, kann nicht untergehen.

Hochvortrefflich, schwung- und markvoll, von tiefer Resignation und doch wieder voll fester Hoffnung ist auch das Gedicht „Ergebung nach dem Frieden zu Wien," man findet es bereits in meinem lyrischen Schätzkästlein und in meinem Dichterwald. Aber ich habe vergeblich auf diesen bedeutenden Freiheitsdichter seit lange wiederholt aufmerksam gemacht: in unseren Literaturgeschichten ist Tiedge nichts weiter als ein Nebenläufer von Matthisson und wohl noch geringer als dieser. Es ist an der Zeit hier eine Abrechnung zu halten. Gervinus, um mit dem einflußreichsten anzufangen, weiß nichts von dieser vaterländischen Poesie, von diesem Weckruf Tiedges, von diesen Kraftgriffen in seine deutsche Lyra, er feiert ihm nur „einen andächtigen Naturgottesdienst" und der Geschichtschreiber glaubt ein großes Wort gesprochen zu haben, wenn er sagt: „alles ist wie bei Brockes" — welch eine Zusammenstellung! Ja er spricht sogar mit deutlichem Wort aus: „er flieht vor den drängenden Zeitereignissen zu dem Frieden der Hütten" — bedarf es noch einer Zurechtweisung? So verdient denn hier auch zu prangen, was Vilmar über Tiedge von sich giebt. Er hat keine Kunde von dessen patriotischer Poesie und schreibt getrost, es sei das alles „fast durchaus ein leeres Klingen, wodurch sich höchstens ein ungeübtes Ohr auf kurze Zeit täuschen lassen kann," und es trügen Tiedges Gedichte „ganz das Spielende, oft Tändelnde, die Geringfügigkeit und oft Armseligkeit des Inhalts der Gedichte Gleims an sich, mit dem er früh in Verbindung gewesen." Das

letztere ist es, und daraus hat der gründliche Mann geschlossen, nur leider fehlgeschlossen. Und sind denn Gleims Kriegslieder auch so geringfügig und armselig? Oder paßt das überhaupt auf irgend ein Gedicht von Tiedge, von dem es nichts Anakreontisches, nichts Tändelndes giebt, der einer ganz anderen Zeit angehört! Aber Wolfgang Mentzel, der Deutschthümelnde, der Franzosenfresser, wird sich doch diese Seite des Dichters nicht entgehen lassen! Man schlage dessen „Deutsche Dichtung" auf und lese III, S. 102, was da über Tiedge vorgebracht wird. Auch dieser Kritiker hat nicht gelesen, er hat nur gehört und folgert: „Von einer Frau lebend (er meint die Frau von der Recke), war Tiedge weniger ein Mann, als ein gutes Kind, allgemein geschätzt wegen seiner Seelengüte und Bescheidenheit, gewiß nächst Hölty unser sanftester Dichter." Und: „Die Hauptsache ist bei ihm immer die mit überschwenglicher Empfindsamkeit hervortretende Subjectivität, in deren Gefühlsfluidum Stoff, Gedanken und Bilder verschwimmen." Wahrlich, die Deutschen haben nicht nur die Schmach der Fremdherrschaft erlitten, sondern auch die, daß kenntniß- und gewissenlose Buchmacher ihre Literatur beherrschen. Aber auch diese Schmach soll überwunden werden.

Tiedges Werke, darin freilich manches, das besser ungedruckt geblieben wäre, wurden von A. G. Eberhard, Halle 1823—29 in 8 Octavbänden und darauf 1832, 33 in 12 Duodezbänden herausgegeben.

Achtundzwanzigstes Buch.

Die romantische Schule.

I.

Die romantische Schule.

Eine Gruppe von deutschen Schriftstellern und Dichtern, welche in den letzten Lebensjahren Schillers sich bildet und bald nach dessen Tode eine gewisse Herrschaft erlangt, wird mit dem Namen der romantischen Schule bezeichnet. Sie hat diesen sich selbst beigelegt, und man hat ihn willig angenommen, in späterer Zeit ist er um so lieber festgehalten worden, als wieder andere Richtungen aufkamen und mithin ein Abschluß jener Gruppe erfolgte. Ihre Grenzen verlaufen sich aber nach verschiedenen Seiten und mehrere ihrer Mitglieder stehen nur mit Einem Fuß in derselben oder verfolgen wieder noch besondere Tendenzen; dennoch läßt sich recht wohl ein fester Mittelpunkt des Bestrebens bezeichnen, namentlich wenn sogleich der Gegensatz ins Auge gefaßt wird.

Wir haben nicht ohne besondere Absicht Schiller als den Schlußpunkt der mit Opitz beginnenden Periode betrachtet, und eben dies lag denen, die sich jetzt zur literarischen Herrschaft aufwarfen, im Sinne, wenn sie sich auch dessen nicht klar bewußt wurden. Sie sind an ihrer Stelle eine Reaction, eine Restauration und eine nicht unberechtigte. Man vergegenwärtige sich die Stellung des neueren Classicismus, der aus der sogenannten Restauration der Wissenschaften hervorgeht und in der bildenden Kunst die Renaissance an seiner Seite hat, man erinnere sich, daß damals deutlich ausgesprochen worden, es sei das Mittelalter mit allen

seinen Bestrebungen und Institutionen eine Zeit der Barbarei, insbesondere gelte dies von seiner gesammten Kunst, welche in einer Zeit des guten Geschmacks keine Geltung habe und als nicht vorhandenes zu übersehen sei, man müsse daher die erneuerte Kunst über diese dunkle Zwischenzeit hinweg, möge sie immerhin ein Jahrtausend füllen, unmittelbar an die Kunst des Alterthums anknüpfen, dieser nacheifern, sie fortzusetzen streben. Allerdings für eine solche Fortsetzung hielten sich die französischen Tragiker und ihre Auffassung drang in alle Länder Europas, selbst nach England; in Deutschland blieb man nicht zurück, wie wir dies ausführlich dargestellt haben. Die Auffassung war zu sehr ein Aeußerstes, als daß sie lange hätte bestehen können, aber sie dauerte bei uns doch mehr als ein Jahrhundert und vieles mußte von verschiedenen Seiten sich sammeln, ehe ihr der Krieg erklärt werden konnte. Wir haben diese Elemente bereits ins Auge gefaßt, namentlich auch die erwachende Ueberzeugung, daß jenseit Opitz noch eine deutsche Literatur und Dichtkunst liege. Aber auch Ausländisches wirkte eben dahin, vor allem Shakespeare und die englischen Balladen. So kam nach und nach das Mittelalter, die christliche Kunst wieder zu Ehren, die gothische Architectur war nicht mehr barbarisch, altitalienische und altdeutsche Maler, selbst wenn sie weit abstanden von griechischen Formen, fanden Beachtung und wurden bewundert, man lernte die Schätze altdeutscher Poesie kennen, man wendete sich wieder christlichen Anschauungen zu und gab ihnen eine Stelle in der Kunst, in der Dichtkunst. Wir haben verzeichnet, was hier Bürger und die Göttinger geleistet, wir haben insbesondere auf die Schritte aufmerksam gemacht, die Goethe und Schiller gethan, nicht ohne Zusammenhang mit der Wendung des gesammten Zeitgeistes, an der auch Lessing, Herder und viele andere Theil haben. So gewann denn Mittelalter und Christenthum nicht nur eine Stellung neben dem Alterthum, dem Griechenthum, es errang nicht nur eine Gleichberechtigung, sondern einen Schritt weitergehend, sollte es nun auch das Uebergewicht haben.

Die neuere Poesie, die germanische Poesie, so hieß es, solle und müsse christlich sein, vom Christenthum durchdrungen und vom Geist des Mittelalters, an dies sei anzuknüpfen, nicht an das ferne, fremde und feindliche Alterthum, das doch nur soeben noch als die wahre, wo nicht einzige Region der Poesie gegolten! Wir haben also hier die vollständige Umkehrung, die entschiedene Reaction und von hier aus wird sich die romantische Schule am besten verstehen und begreifen lassen. Sie ist nichts so ganz Neues, sondern allmälig vorbereitet, noch weniger ist sie die Erfindung Einzelner, sondern sie tritt mit einer gewissen Naturnothwendigkeit ein, aber sie ist eben so sehr ein Einseitiges, als das, was sie bekämpft, so daß sie kaum einer Uebertreibung bedurfte, um auszuarten.

Es hat nichts Auffallendes und ist ganz in der Ordnung, da man der allmälig erfolgten Wendung an einer bestimmten Stelle sich bewußt wurde und sich mit klaren Worten darüber aussprach; allein dies geschah besonders laut und geräuschvoll zu einer besondern Zeit, um die Scheide des Jahrhunderts und nach Schillers Tod. Man wollte jetzt das Christliche, das Naive, das Still-Innige, Anspruchslose, man floh das Deklamatorische, die pathetische Reflexion, alles, was Schiller unter dem Sentimentalen begriffen hatte. Die Poesie sollte, so wurde vermeint, mit neuem Inhalt und in neuen Formen auftreten; man wandte sich den Formen der südeuropäischen Völker zu. Was Klopstock erstrebt hatte, war somit verdammt.

Alles Nähere bleibt besser bis dahin vorbehalten, wo wir bereits die einzelnen Gestalten dieser Gruppe vorgeführt haben. Es muß aber hier sogleich gesagt werden, daß dieselben kein Recht auf eine gleiche Ausführlichkeit besitzen, wie wir sie mehreren der bisherigen Dichter zugewandt haben, weil nämlich ihre Leistungen einer solchen nicht entsprechen und hier vielmehr eine summarische Behandlung zur Pflicht wird.

II.

Die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel.

Wenn in der romantischen Schule die Theorie eine große Rolle spielt und die Production dieser mehr gefolgt als vorangegangen ist, so werden wir auch am richtigsten mit Theoretikern, als den eigentlichen Führern, beginnen. Den Brüdern Schlegel kann hier ihre Stelle nicht bestritten werden; der ältere, August Wilhelm, hat zwar anfangs ganz der frühern Richtung angehört, wie wir denn bereits Gedichte von griechischem Stoff und wiederum griechischer Form kennen gelernt haben, er ist indeß je mehr und mehr zur romantischen Schule übergegangen, namentlich unter Einfluß seines Bruders, und hat dann selbst in verschiedener Weise zu dem Aufkommen der neuen Richtung mitgewirkt.

August Wilhelm Schlegel ist der Sohn des in der Literatur bekannt gewordenen Johann Adolf Schlegel (s. o.), der Neffe von Elias Schlegel, geboren am 8. September 1767 zu Hannover. Er besuchte das Lyceum seiner Vaterstadt, studirte darauf zu Göttingen, anfangs Theologie, wandte sich aber, besonders unter Heynes Leitung, philologischen und unter Bouterweck literarischen Studien zu. Schon damals hatte Bürger Einfluß auf den jungen strebsamen und talentvollen Mann, dem er eine Zukunft versprach und den er seinen lieben Sohn in Apoll nannte; schon von ihm mußte ein romantisches Element auf Schlegel übergehen, ebenso das Streben nach vollendeter Form und der Geschmack an süd-



mußte ein romantisches Element auf Schlegel übergehen, [illegible] das Streben nach vollendeter Form und der Geschmack an süd-


A. Wager sc. Leipzig

[illegible]

[illegible]

lichen Formen, denn Bürger bekanntlich war der erste, der das lange Zeit ruhende Sonett wieder aufnahm und in seiner wahren Form und Art wiederbrachte. Nachdem Schlegel die Universität verlassen, nahm er eine Hauslehrerstelle in Amsterdam an, woselbst er drei Jahre lang verblieb. Er verheirathete sich darauf mit der Tochter des Professor Michaelis, die von ihrem früheren Gatten, dem Physikus Brehmer in Clausthal, geschieden war und auch bald von Schlegel geschieden wurde, um sich alsdann mit Schelling zu vermählen. Der Gelehrte begab sich nunmehr nach Jena und wurde hier durch Goethe gefördert; auch Schiller zog ihn zu den Horen und dem Musenalmanach heran, wandte sich jedoch später von ihm ab. Als Schlegel darauf in Gemeinschaft seines Bruders in literarischen Kämpfen, die aber oft ins Persönliche überschlugen, sich rings in seiner Umgebung Feinde gemacht,*) hielt er es für gerathen den Ort zu verlassen und wählte Berlin zu seinem Aufenthalt. Hier ward besonders die Bekanntschaft mit der Frau von

*) Ueber diese Verhältnisse ist durch den Leipzig 1846 veröffentlichten Briefwechsel Schillers und Goethes mit A. W. Schlegel volles Licht geworden. Schiller kündigte wegen der kritischen Angriffe Friedrich Schlegels am 31. Mai 1797 auch dem Bruder den Verkehr auf, und erläuterte seinen Schritt, als dieser sein Bedauern darüber aussprach, mit Folgendem: „Sehr ungern, seyen Sie versichert, entschloß ich mich zu dem unangenehmen Schritt, aber die Umstände forderten ihn längst. Ich mache Ihnen keinen Vorwurf, und will Ihrer Versicherung, daß Sie Sich gegen mich nichts vorzuwerfen haben, gerne glauben, aber dadurch wird leider nichts verändert, weil bei den großen Ursachen zum Mißvergnügen, die Ihr Herr Bruder mir gegeben hat und noch immer zu geben fortfährt, das gegenseitige Vertrauen zwischen Ihnen und mir nicht bestehen kann. Ein Verhältniß, das durch eine natürliche Verbindung von Umständen unmöglich gemacht wird, läßt sich mit dem besten Willen nicht erhalten. In meinem engen Bekanntschaftskreise muß eine volle Sicherheit und ein unbegrenztes Vertrauen sein, und das kann nach dem, was geschehen, in unserem Verhältniß nicht stattfinden. Besser also, wir heben es auf, es ist eine unangenehme Nothwendigkeit, der wir, beide unschuldig, wie ich hoffe, nachgeben müssen; dies bin ich mir schuldig, da niemand begreifen kann, wie ich zugleich der Freund Ihres Hauses und der Gegenstand von den Insulten Ihres Bruders sein kann.“ Dennoch fuhr Schlegel fort am Musenalmanach Theil zu nehmen und beide Autoren tauschten ihre Werke aus.

Stael, welche Goethe an ihn empfohlen hatte, für ihn entscheidend.*) Die geistreiche Dame fand in Schlegel was sie suchte, einen mit Sprach- und literarischer Kenntniß ausgestatteten, in feinen Formen gewandten Mann, der ihrem Hofstaat ein Ansehen geben und sie bei ihren schriftstellerischen Arbeiten unterstützen konnte. Sie nahm ihn mit sich nach Italien, behielt ihn in ihrer nächsten Umgebung auf ihrer Villa zu Coppet am Genfer See und er folgte ihr später auch nach Dänemark und nach Schweden. Zu Stockholm in Hofkreisen bekannt geworden, ward ihm der Adel zu Theil. Er trat dann, als der Krieg ausbrach, in die Dienste des Kronprinzen von Schweden, folgte diesem als geheimer Cabinetssekretär nach Deutschland und verfaßte für ihn Proclamationen in deutscher und französischer Sprache. Nach dem Frieden finden wir ihn wieder zu Coppet bei Frau von Stael, wo die ausgezeichnetsten Männer aller Länder einsprachen und verkehrten. In diesem Kreise durfte er frei seiner Neigung und seinen literarischen Arbeiten leben, hauptsächlich der Uebersetzung des Shakespeare, bis im Jahr 1818 die Universität zu Bonn gegründet wurde; er erhielt einen Ruf an dieselbe, hauptsächlich um durch seinen gefeierten Namen derselben einen höheren Glanz zu verleihen. Jetzt wendete sich sein Studium besonders der altindischen Literatur zu, in deren Interesse er Reisen nach Paris und London unternahm. Im Sommer 1828 hielt er bei einem Besuch in Berlin Vorlesungen über bildende Kunst, die aber das Aufsehen nicht mehr erregen konnten, welche seine im Jahr 1811 gehaltenen Vorlesungen über dramatische Kunst gemacht hatten. Er starb, noch rüstig, in dem hohen Alter von 78 Jahren am 12. Mai 1845.

Obwohl Wilhelm Schlegels Bedeutung ganz wo anders liegt

*) Goethe schrieb am 1. März 1804 an Schlegel mit vieler Feinheit: „Frau von Stael wünscht Sie näher zu kennen, sie glaubt, daß einige Zeilen von mir die erste Einleitung erleichtern. Ich schreibe sie gern, weil ich nun Dank von beiden Theilen verdiene, wo sich alles von selbst gegeben hätte. Erhalten Sie mir ein freundliches Andenken.“

als in seiner poetischen Production, müssen wir doch auch von dieser sprechen und das, was davon schon gesagt ist, hier ergänzen und zusammenfassen. Er trat mit lyrischen Gedichten zuerst in Schillers Musenalmanach auf, gesammelt erschienen dieselben im Jahr 1800 zu Tübingen in einem Bande, später zu Heidelberg, 1811, in zwei Bänden. Sie spielen in ihrer Zeit, zumal neben den Gedichten Goethes und Schillers keine glückliche Rolle, denn es bedarf eben nicht großer Kennerschaft um wahrzunehmen, woran es ihnen fehlt, und dies ist das Hauptsächliche: Lebenswärme, Leben, Schöpferkraft. Die Behandlung der griechischen Stoffe erhebt sich nicht über Schönrednerei, keine Gestalt tritt entgegen, keine Lage wirkt ergreifend. Von Pygmalion und Kampaspe sprachen wir schon, aber Prometheus und Ariadne sind um nichts besser und besonders kennzeichnend erscheint Arion. In aller seiner porzellanhaften Zierlichkeit und zuckerbäckermäßigen Süßigkeit ist das Stück frostig und hölzern, und der Charakter des Altmodischen wird durch die unglücklich gewählte Strophe noch bedeutend verstärkt. Gleich der Anfang zeigt was wir zu erwarten haben, zugleich Nüchternes und Geziertes, Unglaubliches aber in der dritten Zeile:

Arion war der Töne Meister,
Die Cither lebt' in seiner Hand,
Damit er ergetzt' er alle Geister.

So kann selbst der Geschmack, wenn er von keinen anderen Eigenschaften unterstützt wird, zum Ungeschmack führen! Dagegen ist Schlegel auf seinem Felde in einem Gedicht wie „Lebensmelodien," denn da gilt eben nur der weiche Klang wohlgesetzter Worte. Um aber auch zu loben, was irgend zu loben ist, heben wir die Legende „der heilige Lukas" hervor. Die Wendung auf Rafael ist schön und ansprechend. Von den geistlichen Sonetten ist nicht eben so viel Gutes zu sagen, denn es fehlt die wahre Inbrunst und man fühlt das Mechanische der Arbeit. Von Seiten

der Form verdient auch das Idyll Nikon und Heliodora Erwähnung, denn es ist in Octaven, die hier nach Art der italienischen Muster durchgängig in weiblichen Reimen erscheinen, wodurch in der That erst der Charakter des Maaßes gewahrt wird. Aber es tritt noch Künstlicheres hinzu, denn wenn die Liebenden wechselnd Strophe um Strophe sprechen, so wird stets die letzte Zeile aufgenommen als Anfang der neuen Strophe, so daß von hier aus zugleich drei Reime derselben bestimmt werden und jeder Reim sich fünfmal wiederholt. Das hat denn der Verfasser allerdings pünktlich geleistet, freilich auf Kosten des Inhalts, der kaum noch Interesse erregt. Eine andere gleichfalls im Deutschen sehr schwierige Form, die Terzine Dantes, versucht Schlegel in einem Stoff, der weit abliegt, in seinem Gedicht Prometheus. Allein hier hat er männliche Reime eingemischt, die das Wesen des Maaßes sogleich verändern, und das Ganze hat keinen größeren Werth als den eines Uebungsstückes. Den Schluß machen Elegien in antiker Form, zunächst die an Goethe gerichtete, „die Kunst der Griechen." Ich kann die Behandlung des Maaßes nicht musterhaft finden, namentlich hat Schlegel den Charakter desselben durch zu häufige und gewaltsame Ueberziehungen des Satzes in das nächste Distichon, was bekanntlich die Römer durchaus vermieden, während die Griechen es sich nur in seltenen Fällen erlaubten, gänzlich verändert oder zerstört, die ganze Ausdrucksweise aber hat etwas Mühsames, invita Minerva Zusammengebrachtes. Man vergleiche, wo Schlegel von Pompeji und Herculanum spricht, Schillers Gedicht, um den ganzen Abstand von Genius und fleißiger Arbeit zu empfinden.

In der weit ausgesponnenen Heroide „Neoptolemos an Diokles" beklagt Schlegel den Tod seines im Jahr 1786 in Indien verstorbenen Bruders, indem er dessen Geist erscheinen läßt und sich von ihm angeredet darstellt, Nachahmung der bekannten Elegie des Properz. Das Ganze ist mit vieler Prosa belastet, und es hat die Bruderliebe dem Verfasser, der eben nur ein Mann

von Bildung und Geschmack war, nicht wärmere Töne eingeben können.

Indessen giebt es immer noch Felder, auf denen auch ein solcher sich günstig zeigen kann; der Wettgesang dreier Poeten (Matthisson, Voß und Schmidt) den Schlegel seiner Kritik beigab (im Athenäum, jetzt im zweiten Theil der kritischen Schriften) ist eben so treffend als belustigend und wiederum sind die sauber geformten Octaven,*) mit denen Schlegel am 28. August 1829 zu Bonn Goethes Geburtstag feierte, in hohem Grade anerkennenswerth.

Nicht übergehen mag ich die später einzeln gedruckte Elegie Rom, obwohl ich von ihr nicht besseres zu sagen weiß, als von den in den Gedichten enthaltenen: sie ist nur noch steifer und mühsamer, und das hat zugleich einen äußern Grund. Hier nämlich hat Schlegel, und sehr mit Unrecht, sich noch den besonderen Zwang angethan den Trochäus durchaus und unter allen Umständen von der Bildung des Hexameters und Distichons auszuschließen**), dagegen dreisilbige Ausgänge in Fremdwörtern gesucht. Er ist weit entfernt von einem wahren Gefühl des elegischen Maaßes und steht hierin selbst gegen Goethe und namentlich gegen Schiller weit zurück.***) Den Inhalt und die Composition anlangend, ist diese eben so gut, als sie dem gelingen kann, dem die Natur nicht den vollen Stempel des Dichters gegeben. Alles müht sich, und ächzt wohl auch, wenig Entgegenkommendes, geschweige denn auf Flügeln Entführendes, wie das aller wahren Poesie eigen ist.†)

---

*) In meinem Dichterwald. II., S. 331.

**) Das Ausführlichere darüber in meinem Buche „deutsche Uebersetzerkunst.“

***) Dabei darf nicht auffallen, daß Goethe bei der Verfeinerung seiner Elegien und Epigramme, wie dies aus dem Briefwechsel mit Schlegel hervorgeht, sich seines Rathes und seiner Hülfe bediente, denn es ist ein Anderes, einzelne Anstöße entfernen, und Fluß und Melodie in das Ganze bringen; auch zugeführte Regeln wurden natürlich in der Hand des Dichters sogleich ganz anders gehandhabt.

†) Wenn Schiller und Goethe sich in ihren Briefen an W. Schlegel oft sehr vortheilhaft über seine Gedichte aussprechen, so ist in Anschlag zu bringen,

Besonders hervorzuheben ist hier noch, daß Wilhelm Schlegel in Gemeinschaft mit Ludwig Tieck im Jahre 1802 einen Musenalmanach herausgegeben hat, der Jahrgang ist freilich ein einziger geblieben, was stark darauf hindeutet, daß er keinen sonderlichen Anklang gefunden. Für uns ist er dennoch von Interesse, weil wir hier die Romantiker und alle Kräfte, über die sie damals gebieten konnten, beisammen finden; aber die Zahl der Namen ist nicht groß. Außer den beiden Schlegeln und Tieck finden wir besonders nur noch Novalis, denn wenn ihnen sich Sophie B. (Brun), Mnioch und Süvern anschlossen, so ist das nicht von Bedeutung. Mehr Aufmerksamkeit verdient der pseudonyme Bonaventura, denn dieser ist kein anderer als Joseph Schelling. Er erscheint hier mit vier Stücken, von denen das in ganz geschickten Terzinen verfaßte, „die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning in Seeland" nicht unbekannt geblieben ist und durch den Reiz des Geheimnißvollen wirkt, freilich mehr eine Eigenschaft des Stoffes als der Darstellung. Ein Lied desselben Verfassers ist gleichfalls beachtenswerth, sofern sich darin das Bestreben zeigt, den Ton der Dichter des 17. Jahrhunderts, etwa Simon Dachs, zu treffen, in zwei anderen dagegen, „Thier und Pflanze" und „Loos der Erde" verräth sich der Philosoph und hier haben wir nicht den Dichter zu suchen. Erinnern wir uns, daß auch Leibnitz in deutschen Versen nach Art seiner Zeitgenossen sich versuchte, so verdienen diese Poesien vor der Hand des berühmten deutschen Philosophen unseres Jahrhunderts gewiß eine nähere vergleichende Betrachtung. Schelling ist überhaupt ein Formtalent eigen, worauf nicht zum kleinsten Theil seine Wirkung auch innerhalb des Philosophischen beruht, in Jena, in der Nachbarschaft des ästhetischen Weimar,

---

daß er unter den Dichtern zweiten Ranges, welche in den Horen und im Musenalmanach erschienen, immer einen der ersten Plätze einnimmt, daß er überdies Goethe für die Literaturzeitung unentbehrlich war. Auch schien er damals sich ganz der Richtung Schillers in der Ballade anschließen zu wollen, wofür sich freilich bald seine Schwingen als unzureichend erwiesen.

mußte dies zu noch höherer Ausbildung gelangen und der Verkehr mit den Schlegeln, die auch keine geborenen Dichter waren, zog selbst zur Production hinüber. Aber Schelling war einsichtsvoll genug, es bei diesen Proben, denen das Interesse nicht fehlen kann, bewenden zu lassen.

Unter den Dichtern nehmen die Stücke des kurz zuvor verstorbenen Novalis unbestritten den ersten Platz ein; wir sehen hier, zum ersten Mal gedruckt, die Lieder aus dem Heinrich von Ofterdingen, Bergmannsleben und Lob des Weins, außerdem die werthvollen geistlichen Lieder. Tieck giebt die überromantische Romanze, „das Zeichen im Walde," und das Lied von der Einsamkeit, anderes ist unbedeutend. Von A. W. Schlegel finden wir die Romanze „Warnung", d. h. das Zusammentreffen des ewigen Juden mit den renommirenden Heiligthumschändern, ein achtbares Stück, dessen ernste Tendenz und dessen Zusammenhang mit der Romantik sich nicht verkennen läßt, dem aber doch die poetische Beflügelung fehlt, sodann die Romanze von Fortunat und Bearbeitungen mittelalterlicher lateinischer Hymnen: die vor Liebe sterbende Maria; die Himmelfahrt der Jungfrau; vom jüngsten Gericht. Desgleichen erscheint Friedrich Schlegel mit alten Gedichten aus dem Spanischen, christlichen Inhalts, und was er von Eigenem beisteuert, steht offenbar auch in Abhängigkeit von spanischer Poesie — alles Beiträge, welche in hohem Grade den Charakter des Almanachs ins Licht stellen. In solcher Rücksicht, denn von Seiten der Poesie ist der Werth nicht groß, nenne ich noch ein Gedicht von Mnioch „Hellenik und Romantik," das sich ziemlich theoretisch über den Gegensatz zweier Kunstwelten ergeht und dem unbefangenen Naturleben das Sonnenlicht des Glaubens gegenüberstellt; unserer Zeit sei dies verloren und an seiner Statt der Kampf mit dem Zweifel. Aber der Verfasser findet sich in sein Schicksal; sehr kennzeichnend für die Stimmung der Gesellschaft, als deren Bundespanier der Almanach zu betrachten, dürften die Schlußstrophen sein, denn sie geben zugleich Zeugniß, wie

wenig diese Herren über dem Geistigen das Sinnliche aufzugeben Willens waren, und wie mit dem Streben nach dem Himmlischen doch zugleich alles Weltliche und auch ein guter Theil üppigen Lebensgenusses verbunden bleiben sollte.

Leb wohl, o du des Glaubens Herosthum,
Du rangst und spieltest gern im Weltgewimmel.
Religion ward drauf ein Ritterthum,
Die Welt verleugnend kämpft sie für den Himmel.
Uns, Freunde, sei des Glaubens schönster Ruhm,
Die Welt zu lieben als den Weg zum Himmel,
Wir scheiden Pflicht und Neigung, Geist und Sinn,
Doch sinnlich strebend zu dem Geist'gen hin.

Zum Ziel des Strebens ist ein mystisch Bild
Von sinnlich geist'ger Harmonie gestellt.
Die Sehnsucht wird durch Sehnen noch gestillt,
Als Ort des Sehnens lieben wir die Welt.
So auch mit Sehnsuchts-Düften überhüllt
Die neue Kunst den Menschen wohlgefällt,
Hellenisch Leben, du bist uns verloren,
Drum haben das romant'sche wir erkoren.

Hiermit hat der ungeschickte Verfasser das ganze Geheimniß der Romantik ausgeplaudert; daß er es mit stammelnder Zunge und in taumelnder Bewegung thut, scheint aber mit zur Sache zu gehören.

Das Gedicht ist noch in anderer Rücksicht beachtenswerth. Es prägt den Gegensatz der Hellenik und Romantik auch in der Form aus, indem der auf das Griechenthum bezügliche Theil in Hexametern, übrigens recht locker gebauten, vorgetragen wird, während für die Romantik Octaven gewählt sind; es kann nicht entgehen, daß Goethes um diese Zeit entstandene Helena damit im Zusammenhang steht; er faßte den Gedanken auf und führte ihn

durch in künstlerischer Weise. Ein Aehnliches wiederholt sich mit einem anderen Gedicht. S. 170 dieses Musenalmanachs finden wir unter der Ueberschrift „Idylle" ein Stück von ungeübter Hand, welches den Gedanken bringt, den Goethe in seinem schönen Gedicht „Nachgefühl:" Wenn die Reben wieder blühen, Rühret sich der Wein im Fasse — zu verwerthen wußte. Mozart sagt in einem Brief: wenn Dilettanten einmal einen Gedanken haben, kann man sicher sein, daß sie nichts daraus zu machen wissen — wie glücklich also, wenn nachträglich eine Künstlerhand darüber kommt. Hierin einen Tadel zu sehen, wäre das Verkehrteste.

Viel Günstigeres ist von Schlegels Uebersetzer-Arbeit zu melden, ja er steht in dieser Sphäre ohne Nebenbuhler da. Hier reichte seine Kraft aus; war dieselbe unzureichend für wahre Production, so war sie vollkommen genügend für Reproduction, und diese unterscheidet sich noch sehr bestimmt von mechanischer Wiedergabe. Ueberdies besaß er zwei wesentliche Eigenschaften des guten Uebersetzers, die Kenntniß der Sprachen, aus denen er übersetzte und die Gewalt über die Sprache in welche er übertrug, letzteres wichtiger noch als ersteres und wohl auch seltener in vollem Maaß vorhanden. Schlegel übersetzte aus alten und neuen Sprachen, aus dem Griechischen, dem Lateinischen, dem Englischen, dem Spanischen, dem Altindischen. Aus dem Griechischen hat er nur wenig ins Deutsche übertragen und dies ist nicht von Bedeutung: ich nenne die Elegien des Phanokles und Hermesianax, sowie einige Idyllen des Theokrit (sämmtlich im Athenäum); mit mehr Fleiß und Kunst übersetzte er eine Elegie des Ovid (I, 5) Aestus erat — dieselbe ist aber nicht in jeder Rücksicht gelungen zu nennen, denn die Zierlichkeit geht in Ziererei über und der leichte Wurf des Originals wird vermißt. Ohne Frage liegt Schlegels größte Leistung nicht nur als Uebersetzer, sondern überhaupt, darin, daß er den Deutschen den Shakespeare zu eigen gemacht, ein Verdienst, das man niemals vergessen soll, auch wenn er im Einzelnen allerdings übertroffen werden kann. Schröder hatte mehr eine Bearbeitung

gegeben und auch Wielands von Vielen angefochtene, von Lessing aber in Schutz genommene Uebersetzung folgte dem Original nur in bescheidenem Abstande. Dreister hatte Lenz versucht die Schnörkel des Britten auch in deutscher Sprache nachzubilden, aber Wilhelm Schlegel gab uns zuerst einen lesbaren Shakespeare, der zu wahrem Genuß kommen ließ, und in der That scheint der starke Flügelschlag des Originals ihn selbst über seine sonstige Kraft erhoben zu haben. Er wird den verschiedenen Eigenschaften und Tonarten des Originals gerecht, ebensowohl den pathetischen und tragischen Partien als denen, die von originellster Laune strotzen. Vor allen ist Falstaff in Heinrich IV. trefflich wiedergegeben, ebenso aber auch Shylock im Kaufmann von Venedig, Hamlet und Romeo und Julie. Leider hatte er in neun Bänden den Dichter nicht erschöpft, es trat durch Lebensverhältnisse eine Pause ein und später erklärte der Verfasser, ohne neue große Zurüstung die Arbeit nicht wieder aufnehmen zu können. Es ist dies von anderer Seite geschehen und neuerdings begegnen wir dem rüstigsten Wetteifer höchst talentvoller Uebersetzer*). Es läßt sich auch nicht verkennen, daß seitdem die Anforderungen sich verändert und gesteigert haben, und daß das Bild, das Schlegel uns von Shakespeare giebt, nicht mehr in jeder Rücksicht genügt. Man darf sagen, daß Schlegel alles gethan habe, was für seine Zeit möglich war, daß er den großen Tragiker gerade so vorgeführt, wie seine Zeitgenossen ihn genießen konnten, er hat jedoch manches gemildert, geschmackvoller gestaltet, hie und da der Kraftäußerung auch wohl nicht nachfolgen können, oder sie nicht aufgefaßt: Shakespeare ist farbiger, heißblütiger, blutiger, als Schlegel ihn darstellt. Aber das darf seinem Verdienst keinen Eintrag thun.

Für wesentlich geringer halte ich Schlegels Leistung in der von ihm begonnenen Uebertragung des Calderon. So hoch er

*) Es ist hier namentlich auf die trefflichen Uebersetzungen im Verlage des bibliographischen Instituts zu Hildburghausen zu verweisen.

auch diesen Dichter stellt, so giebt er doch selbst den Beweis, wie tief er unter Shakespeare zu setzen sei, weil er nämlich von ihm eine ungleich geringere Anregung empfing, wie dies eben die Uebersetzung selbst beweist. Und hier hat Schlegel leichter übertroffen werden können, zunächst von Gries.

Auch über die späteren Uebertragungen aus den epischen Gedichten des alten Indiens wäre ein Wort zu sagen. Wir finden wieder die trochäenfreien Hexameter, auf welche der Verfasser ein so großes Gewicht legt, dann aber eine sehr gewandte Ausdrucksweise und nicht minder jenes fremdartige Colorit, das hier erfordert wird; allein da die Uebertragung nicht in derselben, sondern in einer andern Form von eigenem und weit abweichendem Charakter erfolgt, so tritt der Maaßstab der Uebersetzung zurück und wir haben mehr Bearbeitung und Umschmelzung.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist Wilhelm Schlegel als Kritiker. Als solcher gewann er in der Nähe von Goethe schon durch seine Beiträge für die Jenaer Literaturzeitung, später besonders durch das in Gemeinschaft mit seinem Bruder herausgegebene Athenäum (drei Bände, 1798—1800) und durch Beiträge in dem von Friedrich Schlegel herausgegebenen Deutschen Museum (1811 und 12) einen nicht geringen Einfluß und seine gesammelten kritischen Schriften haben lange nachgewirkt. Der harten Beurtheilung Schillers gegenüber ist seine unbefangene Würdigung des ihm früher so nahe stehenden Bürger in hohem Grade anzuerkennen, dann aber hat er besonderes Verdienst in der Art, wie er der größeren Leserwelt die höhere Sendung Goethes darlegte und eingänglich machte, z. B. in seiner Kritik von Hermann und Dorothea. Ueberhaupt haben beide Brüder redlich das Ihrige gethan den Heroen deutscher Literatur Raum zu machen, indem sie mit Beredtsamkeit und allen Waffen der Satire und des Spottes diejenigen Schriftsteller bekämpften, welche wie ein wucherndes Unkraut die zarte Blüte zu überwachsen und zu ersticken drohten. Ihr Angriff richtete sich in erster Reihe auf Kotzebue, der das

Theater beherrschte und auf Lafontaine, der die Leserwelt für sich in Beschlag nahm, nebenbei mußte auch Iffland wegen seiner Prosa und Alltäglichkeit ihre Pfeile empfinden. Es war dies ein harter Kampf vor den Augen des Publicums und es fehlte nicht an Gegenwehr. Warfen sie jenen die Plattheit und Fabrikarbeit vor, so mußten sie dagegen von ihrem poetischen Unvermögen hören, und es läßt sich nicht leugnen, daß ihre eigenen Arbeiten dem Gewicht ihrer Kritik entgegenstanden. Im Ganzen muß man ihnen lassen, daß sie gelobt und erhoben, was zu loben und zu erheben war, daß sie getadelt, was tadelnswerth, daß sie im Allgemeinen das richtige Gefühl gehabt von dem Gang, den die deutsche Literatur nehmen müsse.

Noch ist in Ehren eines literarischen Werkes von W. Schlegel zu gedenken, der im Frühjahr 1808 vor einer glänzenden Versammlung zu Wien gehaltenen Vorlesungen über dramatische Kunst, erschienen im Jahr 1809, in zweiter Auflage 1811, später in dritter. Bei dem sehr umfassenden Inhalt, der sich auf alle Zeiten der europäischen Cultur erstreckt und auf alle im Vordergrund derselben stehenden Völker, ist eine gleiche Gründlichkeit nicht zu erwarten, ganz abgesehen von den Forderungen der Popularität. Die Darstellung ist leicht und eben, nicht ohne Reiz; auf heutigem Standpunkt freilich nicht mehr genügend, was über das griechische und römische Theater gesagt wird, im Uebrigen aber bemerkenswerth die sehr vortheilhafte Beleuchtung des spanischen Theaters, besonders Calderons, dies aber auch im Interesse der Romantik, wogegen die Feier Shakespeares nichts Auffallendes haben kann. Für das französische Theater sucht Schlegel einen mehr unparteiischen und historischen Standpunkt zu gewinnen, so daß von der Verwerfung, welche seit Lessing immer mehr verschärft worden, wieder um einige Schritte zurückgegangen wird; es sei eine in ihrer Art eigenthümliche Erscheinung, die als solche gefaßt werden müsse. Dagegen wird sich nichts einwenden lassen, wie denn an dem Verfasser überhaupt, namentlich im Vergleich zu

seinem Bundesgenossen, eine gewisse Maaßhaltung und selbst Unbefangenheit zu rühmen ist.

A. W. von Schlegels Schriften sind neuerlich von Böcking gesammelt und herausgegeben worden.

Sehr verschieden, bei aller Gemeinsamkeit des Strebens, ist der Bruder.

Friedrich Schlegel ist zu Hannover am 10. März 1772 geboren, mithin fünf Jahre jünger als Wilhelm. Er sollte in Leipzig die Handlung erlernen, allein schon im sechzehnten Jahr verließ er diese Laufbahn und wandte sich der Wissenschaft zu. Er studirte auf den Universitäten zu Göttingen und Leipzig und widmete sich, getragen und gespornt von dem Ruf, den sein Familienname in der deutschen Literatur erlangt, so wie angefeuert von der Ehre, die sein Bruder bereits zu erwerben im Begriff war, mit leidenschaftlichstem Eifer dem Studium der Literatur, zunächst der des Alterthums, da er von hier den sichern Ausgang zu finden hoffte. Er ging darauf nach Berlin, wo er mit Schleiermacher verkehrte, begab sich alsdann nach Jena zu seinem Bruder. Nach ersterem Ort zurückgekehrt, kam er hier mit der Frau des Dr. Veit, einer Tochter Mendelssohns, in nahen Verkehr, der bei gleichen Neigungen der reizbaren Frau zu einer Scheidung von ihrem Gatten und zur Verheirathung mit Schlegel führte.*) Sie gingen nach Paris und hier traten beide im Jahr 1803 zur katholischen Kirche über. Der bisher frei und ungebunden Lebende nahm darauf, 1808, zu Wien das Amt eines Sekretärs der Hof- und Staatskanzlei an, und man bediente sich seiner Feder in wichtigen Staatssachen, namentlich auch während des Krieges. Nach dem Frieden war er österreichischer Legationsrath beim Bundes-

*) Sie ist Verfasserin des von Fr. Schlegel herausgegebenen Romanfragments Florentin, Erster Theil, 1801. Ein Werk, das wenig Romantisches an sich trägt, in seinen gelungenen Partien aber der Goetheschen Art sich anschließt, vielleicht sogar eine Beziehung zu den späteren Wahlverwandtschaften hat.



tage, kehrte aber schon 1818 nach Wien zurück. Im Winter 1828—29 hielt er zu Dresden Vorlesungen über die Philosophie des Lebens und starb hier plötzlich am 11. Januar 1829.

Auch er hoffte auf dem Felde der Poesie Lorbeer erwerben zu können; man ist wohl darüber einig, daß es ihm nicht gelungen. Fehlt es seinen lyrischen Gedichten, die 1809 gesammelt erschienen, auch im Einzelnen nicht an Gedanken und Intentionen, aus denen wohl etwas hätte werden können, so zeigt sich hier doch ein so durchgängiger Mangel an Wärme und Schwungkraft, an Phantasie und ganz besonders auch an Formsinn, daß es schwer und unmöglich wird, dem Verfasser dichterische Stimmung und dichterisches Vermögen zuzueignen, zumal wenn erwogen wird, daß die Form in der Kunst nichts Aeußeres und Trennbares, sondern tief und innig mit dem Inhalt Verwachsenes ist. Schlegel bringt es selten über kleine Anläufe zur Poesie hinaus, sehr bald stellt sich Trockenheit und Prosa ein und der Leser, welcher Richtung er auch angehöre, muß nach kurzem der Ungenießbarkeit inne werden. Am meisten unter den Gedichten sind die vaterländischen zu schätzen, allein auch nur wegen ihres allgemeinen Inhalts und des Wollens, das aber hat in der Kunst keine Geltung. Diese von manchen noch immer gepriesenen Stücke halten in keiner Weise den Vergleich mit den ungekannten von Tiedge aus (s. o.). Unter denen, welche an romantische Natur anknüpfen, mag das „Im Speßhart" noch eins der lesbarsten sein — was sich von dem in viele Sammlungen gelangten, „das versunkene Schloß" nicht sagen läßt.

Unter solchen Umständen ist am auffallendsten, daß Friedrich Schlegel sich auch an ein Drama, an eine Tragödie, wagte, ja daß er den Mut hatte, hier eine neue Bahn brechen zu wollen. Dies ist sein „Alarcos, Trauerspiel in zwei Aufzügen." Es ist leicht das Stück zu verwerfen und es giebt heutigestages wohl keinen Beurtheiler, der sich noch bemühen könnte es zu halten; allein die Fehler und Mängel desselben sind zu eigenthümlich und kennzeichnend als daß wir schnell darüber hinweg gehen dürften

Das Drama spielt in Spanien und auf den ersten Blick zeigt es sich als Nachahmung spanischer Stücke, insbesondere Calderons, indeß doch mehr in seinen Aeußerlichkeiten. Der Stoff ist einfach und allerdings sehr tragisch. Graf Alarcos hat der Infantin Solisa, die ihn liebt, ein Eheversprechen gegeben, dennoch eine andere geheirathet. Die Infantin fällt darüber in Gram, klagt es ihrem Vater, dem König, und dieser gebietet dem Grafen Alarcos sein Ehrenwort einzulösen, d. h. sich von seiner Gemalin zu scheiden, bezüglich sie zu tödten, und der Infantin seine Hand zu geben, dabei ein volles Maaß der königlichen Gnade zu empfangen. Und wirklich, Alarcos, so sehr er seine Gemalin liebt, faßt sogleich den Entschluß seine Ehre zu retten, dieser Gnade würdig zu werden. Im zweiten Act sehen wir ihn nun mit dem Mord der Gattin umgehen; aber sie kommt ihm, als sie ihn nur betrübt und finster sieht, sogleich damit entgegen, für ihn sterben zu wollen, verwundet sich auch alsbald selbst mit dem Dolch, worauf Alarcos nach langen Reden sie vollends tödtet. Nachdem dies geschehen, trifft Nachricht ein, es sei die Infantin, die doch Aussicht hatte ihren Geliebten zu besitzen, vor Gram gestorben, darauf die fernere Nachricht von dem plötzlichen Tode des Königs — worauf denn auch Alarcos nicht länger ansteht sich den Todesstoß zu geben.

Ich vermag nicht festzustellen, wieweit der Stoff Erfindung des Dichters ist und was sich ihm etwa dargeboten habe, der absolute Werth der ritterlichen Ehre war es wohl eben, was denselben dem Romantiker empfahl; aber der geringe Werth der Composition läßt sich nicht verkennen. Das Beste daran, ein öfters bei den griechischen Tragikern begegnendes Motiv, ist, daß nachdem die Gräfin den Tod gefunden, die Nachricht von dem Sterben der Infantin eintrifft, welche jenen überflüssig und mithin um so rührender macht — wäre dies nur besser genutzt! Und so liegt denn überhaupt die Schwäche des Stücks in der Ausführung, denn bei aller Wohlfeilheit des Stoffes bietet er doch Situationen, aus denen die Hand eines Tragikers etwas hätte gestalten können,

aber hier eben fehlt es. Nirgend ist die geringste Spur von dramatischem Leben, von psychologischer Wahrheit, von Charakterzeichnung, überhaupt von Belebung, die Leute sagen ihr Verschen her und das klingt nicht wenig prosaisch — überall Prosa und Aermlichkeit; bei großem Anspruch, bei der Miene, etwas Neues und Außerordentliches zu bringen, finden wir eine Behandlung, die sich kaum mit Hans Sachs oder Ayrer messen kann. Scheint es doch als ob des Verfassers ganzes Bemühen sich auf die Form gewendet habe, und gerade hier ist er besonders unglücklich und unbegabt. Er hat Calderon in seinen Reimen, zugleich aber auch in all seinen Fehlern copirt und dieser Eindruck der Copie verläßt uns in keiner Zeile. Wir bekommen lange Reimverschlingungen, die an sich selbst höchst undramatisch sind und hier ist überall eben nur gereimte Prosa, oft von unglaublicher Nüchternheit und Dünnheit. Eine große Rolle spielt die Assonanz; sie ist die eigentlich herrschende Form: in der That ein großes Mißverständniß. Nicht einmal alle romanischen Sprachen haben davon Gebrauch machen wollen, für die deutsche Sprache und das deutsche Ohr ist sie ganz unbrauchbar. Es giebt dafür keine Tradition, und das Deutsche ist zu consonantenreich, so daß also in der Assonanz die Unähnlichkeit größer ist als die Aehnlichkeit des Klanges, ganz abgesehen davon, daß der deutsche Reim, als mehr dem Stamm und Begriff angehörig, überhaupt eine andere Stellung hat. Nun macht aber Schlegel auch davon einen sehr äußerlichen, nahebei lächerlichen Gebrauch; wo es dunkel wird, wo vom Mond die Rede ist, enden alle Zeilen in hohlem U; man denke sich das gesprochen! Aber man denke sich überhaupt diese Verse gesprochen: der bloße Gedanke muß Gänsehaut zur Folge haben. Wie groß der Mangel an Sinn für Charakter der Formen ist, messe man danach ab, daß Friedrich Schlegel sogar sehr häufigen Gebrauch von einer ihm allerdings eigenthümlichen Versart macht, nämlich Trimetern mit Assonanz! Daneben kommen assonirende Trochäen von sieben Füßen mit Einschnitt nach dem dritten

Fuße vor, also verstümmelte Tetrameter — entsetzlich anzuhören!

In der That, man begreift nicht, wie jemand, der ein Stück von Shakespeare gelesen, eine Seite in solcher Weise schreiben konnte: freilich hat Friedrich Schlegel es auch nur auf zwei Acte gebracht — auch das eine Eigenheit, die tiefer schauen läßt. Man begreift ferner nicht, wie jemand, der ein Werk von Goethe und Schiller gelesen, gefaßt, verstanden, noch irgend glauben konnte, es lasse sich ein solches Stück als Drama, als Poesie bieten. Es will viel sagen, nicht zu verstehen, daß die deutsche Poesie bereits weit über Calderon hinaus sei, falls sie überhaupt jemals auf einem so äußerlichen Punkt stehen konnte; man mußte weit in der Irre gehen, um zu glauben, daß von hier aus sich etwas Neues und Besseres gewinnen lasse. Und nun steht ja auch dieses Stück um vieles hinter Calderon zurück, von dem es eben nur die Kleidung erborgt und nachbildet. Gewiß war den Gegnern Friedrich Schlegels viel Anlaß gegeben, von hier aus auch seine Kritik anzufechten und in Zweifel zu ziehen; aber ich fürchte sehr: nicht bloß den Gegnern. Alarcos erschien zu Berlin bei Unger im Jahr 1802 — also nach Schillers Jungfrau von Orleans, die denn doch wohl eine ganz andere Art von Romantik entfaltet. Wenn Goethe das Stück auf die Bühne brachte, so geschah es wohl eben nur, um das Publicum über dessen dramatischen Unwerth entscheiden zu lassen.*)

Es wäre hier noch der epischen Bestrebung Friedrich Schlegels zu gedenken. Nach Turpins Chronik giebt er ein Heldengedicht, Roland, in fünfzehn Romanzen, in spanischer Form. Ein-

*) Allein Schiller schreibt nach der Aufführung an Körner: „Mit dem Alarcos hat sich Goethe allerdings compromittirt; es ist seine Krankheit sich der Schlegels anzunehmen, über die er doch selbst bitterlich schilt und schmählt. Das Stück ist aber hier nur einmal, und völlig ohne Beifall gegeben worden. Die Infantin des Stückes wäre wirklich zu loben, wenn die Manier in der Ausführung nicht so widerwärtig wäre.“

falt und Naivetät wären hier ganz am Ort, allein die erstere ist gar zu bewußt und die letztere betrifft mehr den Dichter als das Gedicht; dem Leser wird viel zugetraut und zugemutet, wenn er eine so reizlose und fast durchgängig unschmackhafte Erzählung hinnehmen und überwinden soll. Statt sich mit leisem Anklang an die alte Quelle zu begnügen und in kunstvoller Weise ihr einen Ton zu entlehnen, verzichtet der Verfasser von vorn herein auf alle Kunst und schließt sich seinem Original in sorgloser Weise da an, wo es am wenigsten nachahmenswerth ist. Wenn jemals, wird man hier an Voltaires Ausspruch gemahnt: tout genre est bon, hors le genre ennuyant. Aber wieder ist aller Fleiß auf die Assonanz gewendet, die jedesmal mit gleichem Vocal durch die ganze Romanze sich erstreckt, in der achten Romanze hat es der Verfasser sogar mit zwei Vocalen U und A versucht: Lustkampf, der Burg Wall, Grundkraft, Fußmacht, Luftfahrt, Blutbad, von Stund' an, Prunkfahrt u. s. w., was denn noch seine besondern Schwierigkeiten bringt, die Versart, welche leicht fließen soll, gänzlich verändert, und worüber der alterthümliche Ton völlig verloren geht. Die beiden Vocale sind im Deutschen nur durch zusammengesetzte Wörter zu gewinnen, dies macht die Sache schwerfällig und dem Musterbild vollkommen unähnlich. Ein andermal, in der sechsten Romanze enden alle Zeilen, auch die zwischenliegenden auf ei, in der elften sämmtliche Zeilen auf e, in der vierzehnten auf ü und i, dann aber wieder in der zehnten, welche besonders ausgedehnt ist, abwechselnd o und u — ein armseliges Bestreben, wovon der Verfasser große Noth, der Leser keinen Genuß, der Hörer nur Pein hat.

Wir wenden uns jetzt zu den kritischen Schriften Friedrich Schlegels, die, gleich denen des Bruders, offenbar seine bessere Leistung sind. Die ältesten dieser Arbeiten beschäftigen sich mit der Literatur der Griechen und Römer, welche seinem Universitätsstudium zunächst lag und für welche damals auch noch die Stimmung vorherrschend war. Wenn sie auch nicht wesentlich Neues bieten,

so geben sie doch Zeugniß von Studium und selbständigem Urtheil; des Verfassers Neigung für das Mittelalter ist späteren Datums. In die Zeit, welche zwischen diesen ganz verschiedenen Richtungen liegt, fällt der berüchtigte Roman Lucinde (Berlin 1800), der, um es kurz zu sagen, auf einen ästhetisch verblümten Cultus des Fleisches hinausläuft, viel schamloser als Wielands schlimmster Epicureismus und weit über Heinses Ardinghello hinaus (s. w. u.). Von hier war freilich der Uebergang zu Vielem möglich, ganz besonders zu sinnlicheren Formen des Religiösen und zu einer Auffassung, welche der sittlichen Zurechnung Erleichterung entgegenbringt. Dieser Uebergang, so wie auch der Religionswechsel darf nun bei der Beurtheilung der späteren ästhetischen Grundsätze nicht außer Acht fallen.

Diejenige Phase seiner Anschauung, mit der Friedrich Schlegel in die nachfolgende Wendung der Literatur eingreift, finden wir besonders in den drei Jahrgängen des mit seinem Bruder gemeinsam herausgegebenen Athenäums, 1798—1800. War die Wendung, welche die romantische Schule nahm, auch eine allgemeine, großentheils in der Zeit liegende, so hat doch der jüngere Schlegel unbestreitbaren Antheil an ihrer Zusammenfassung, er brachte dieselbe zum Bewußtsein und ging auf manchen Punkten noch dreister vorwärts in der angegebenen Richtung, so daß er hier zugleich als ein äußerster Punkt erscheinen kann. Es geschieht dies aber nicht in abhandelnder Form und zusammenhängender klarer Darlegung, sondern vielmehr in abgerissenen Sätzen, in Aphorismen, die in ihrer Vereinzelung, worauf es abgesehen ist, um so gewichtiger, geistreicher, orakelartiger erscheinen und zugleich manches Widerspruchsvolle weniger bloß legen. Die Opposition gilt in der Kunst nicht nur allem, was mit der Renaissance Zusammenhang hat, sondern auf weiterem Gebiet der gesammten Aufklärung. Die Religion soll wieder in ihre vollen Rechte eintreten und unmittelbar eins sein mit Kunst und Philosophie. Es ist dies zunächst die christliche Religion, schon hier mit merklicher

Annäherung an die Auffassung der älteren Kirche, dann aber auch wiederum alle Religion in ihrer gemeinsamen Wurzel. Sehr viel ist die Rede vom Göttlichen und Unendlichen und man merkt hier den Verkehr, den Fr. Schlegel in Jena mit den dortigen jüngern Philosophen gehabt, freilich Worte, die zunächst Worte bleiben, und mit denen sich, wenn man Klarheit und Begreifliches verlangt, nicht viel regeln läßt. Es tritt auch schon die Forderung der Mystik auf, in der Poesie, der Philosophie, so wie der Religion. Wir haben den vollen Gegensatz gegen den Rationalismus, gegen alle Verständigkeit, ja überhaupt gegen die von Leibnitz und Wolf so hoch gestellte Deutlichkeit. Geist, Tiefsinn, in jeder Art Absonderliches nach Inhalt und Form wird verlangt um jeden Preis, selbst um den der Unverständlichkeit. Der gesunde Menschenverstand ist in Mißcredit und wehe dem Schriftsteller, der für ihn arbeitet. Eine vorzügliche Stelle wird der Ironie gegeben, „in ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen und alles tief versteckt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebensleichtsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie." Und giebt nun der tiefsinnige Aesthetiker Friedrich Schlegel uns irgend einen näheren Fingerzeig über diese Ironie, die in der Kunst das Höchste und Alles ist? Er sagt sogleich dabei: „Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln und sie zu verrathen. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständniß ein Räthsel!" Aber doch folgt dann wieder ein Orakelspruch: „Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist."

Noch einige dieser Sprüche mögen hier stehen. „Witz ist die Erscheinung, der äußere Blitz der Fantasie. Daher seine Göttlichkeit und das Witzähnliche der Mystik."

„Das Leben und die Kraft der Poesie besteht darin, daß sie aus sich herausgeht, ein Stück von der Religion losreißt, und dann in sich zurückgeht, indem sie es sich aneignet. Eben so ist es auch mit der Philosophie."

„Wer Religion hat, wird Poesie reden. Aber um sie zu suchen und zu entdecken ist Philosophie das Werkzeug."

„Jeder vollständige Mensch hat einen Genius. Die wahre Tugend ist Genialität."

„Gott ist jedes schlechthin Urspüngliche und Höchste, also das Individuum selbst in der höchsten Potenz. Aber sind nicht auch die Natur und die Welt Individuen?"

Brächten wir noch mehr dieser Sätze, wir würden noch mehr der Räthsel und Widersprüche bringen. Der erstrebte Tiefsinn bewegt sich hier stets am Rande des Widersinns, um nicht zu sagen des Unsinns. Es würde all das unerklärlich sein, wären wir nicht in der Zeit einer philosophischen Gährung und Berauschung, welche nirgend die natürlichen Grenzen der Begriffe achtet, alles durch einander rührt und das Trübe für das Tiefe nimmt. Sie hat der Poesie in gleichem Maaß geschadet wie der Philosophie, aus so Schwankendem, Taumelndem sind keine klaren ästhetischen Begriffe zu gewinnen, kein Anhalt für künstlerische Production, ja man darf sagen, dem Urheber selbst sei der himmelweite Unterschied zwischen Meisterwerk und Stümperwerk verloren gegangen.

Und doch sind von diesen Phrasen so viele geblendet worden und lange nachwirkend, nicht bloß bei den Anhängern der Schule, hat Friedrich Schlegel den Ruf eines tiefsinnigen Kritikers behauptet, namentlich auch im Gegensatz zu seinem Bruder. Diesem wird selbst in einem neueren und sonst schätzbarem Buch „Hohlheit und Leerheit" beigemessen, während man noch überall Friedrich mit Schwung behandelt, seinen tiefen Gehalt hervorhebt, und nur die Form, welche jenem allein verbleiben soll, an ihm schmerzlich vermißt. Bei näherer und gerechter Behandlung dürfte sich die Sache doch noch anders stellen und selbst die Eitelkeiten, von denen manches zu erzählen wäre, lasse man den älteren Schlegel nicht so schwer entgelten; sie gehören nicht in die Literatur. Aber selbst im Athenäum spielt er neben seinem excentrischen Bruder immer

noch eine sehr achtbare Rolle und hat nicht wenig beigetragen, daß die Zeitschrift mit all ihren gegebenen Blößen nicht noch schneller ihrem Schicksal verfiel. Nicht berauscht und nicht besessen von dem Streben nach Aeußerungen über die innewohnende Kraft hinaus, ist er stets verständlich und darum keineswegs verlassen von weiterblickender Auffassung und feinerem Gefühl. Ich setze deshalb eine Stelle aus einer Beurtheilung von Tiecks Volksmährchen hieher, nachdem eben gezeigt worden, wie sehr es Lafontaine an Poesie, an Geist, an romantischem Schwung fehle (Athenäum I, S. 167):

„Wer also einiges Bedürfniß für alle diese Dinge hat, wird sich gern von jener materiellen Masse, jener breiten Natürlichkeit, zu luftigern Bildungen der Phantasie wenden, die bald heiteren Scherz hingaukeln, bald die Musik zarter Regungen anklingen lassen. Ihm wird alsdann eine ruhige Darstellung sehr erquickend entgegen kommen, die, wenn sie auch noch nicht bis zur Vollendung gediehen ist, doch in der milden Temperatur eines künstlerischen Sinnes geboren wurde. Die theils dramatisirten, theils erzählten Volksmährchen von Tieck unter dem Namen Peter Lebrecht sind von dieser Art; doch scheinen sie bis jetzt nicht mit der Aufmerksamkeit bewillkommnet zu sein, auf die eine so gefällige Erscheinung wohl rechnen dürfte, wenn es nicht gar wenige gäbe, welche in der Dichtung nur die Dichtung suchen. Ob dies letzte daher rührt, daß die Urheber derselben ihre Unabhängkeit so selten zu behaupten wissen, oder ob der Mangel an reinem Sinn dafür genöthigt hat, zu fremden Hülfsmitteln seine Zuflucht zu nehmen, um Eingang zu finden, will ich hier nicht untersuchen. Allein gewiß ist es, daß vieles, was für Poesie gegeben und genommen wird, durch etwas ganz anderes sein Glück macht. Wie man guten Seelen immer die Gewalt der Liebe ans Herz legt, haben wir eben gesehen; andere und mitunter berühmte Männer sind in dem Falle, daß die Lüsternheit bei ihnen ein nothwendiges Ingrediens zu einem Gedichte ist, ohne welche sie sich gar nicht getrauen es schmackhaft zu machen. Gegentheils können andre die Tugend niemals los werden und ergießen ihr Bächlein,

da gute Lehre und Warnung innen fleußt, hinter dem Dichterlande vorbei, um die Aecker der Pädagogik und Ascetik zu wässern. Die Unschuld einer Muse, welche weder ein bloß leidenschaftliches Interesse zu erregen sucht, noch dem gröberen Sinne schmeichelt, noch moralischen Zwecken fröhnt, kann daher leicht als Unbedeutendheit mißverstanden werden. Und in der That ist es auch eine nähere Beziehung auf die Wirklichkeit, was unter diesen Volksmährchen vorzüglich den gestiefelten Kater mehr in Umlauf gebracht und nach dem Maaße des gegebenen Aergernisses ihm Leser uud Tadler verschafft hat" u. s. w. — Worte, die wohl hier wiederholt zu werden verdient haben. Die sich selbst genugsame Poesie ist in diesen ruhigen Worten vortrefflich ins Licht gestellt und man begegnet einer Anschauung, welche, weit abweichend von Friedrichs Extravaganzen, am Ende mehr für sich hat.

Sehr bemerkenswerth dagegen ist, daß Friedrich Schlegel im letzten Stück des Athenäums zu einer Auslassung „über die Unverständlichkeit" genöthigt wurde. Aber auch hier schlägt er in wildem Gebaren alle Paraden durch, z. B. mit der Phrase: das Beste dürfte wohl auch hier sein, es immer ärger zu machen; wenn das Aergerniß die höchste Höhe erreicht hat, so reißt es und verschwindet, und kann das Verstehen sogleich seinen Anfang nehmen. Noch sind wir nicht weit genug im Anstoßgeben gekommen: „aber was nicht ist, kann noch werden" u. s. w. Das ist nicht die Sprache der Kraft, sondern des Uebermuts und der Ueberhebung, leider schon von Fichte angestimmt! Wie weit hatte man sich von dem Ton Lessings verloren!

Hat der Verfasser sich hier übernommen, so finden wir in späteren Werken einen um so ruhigeren, aber freilich zuweilen auch matteren Ton. Es hat dies zum Theil Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Wien und seiner Anstellung in österreichischen Diensten. Von Wichtigkeit ist hier zunächst die periodische Schrift „das deutsche Museum" vom Jahr 1812, von nicht geringem Einfluß im Sinn der veränderten Zeitrichtung, welche durch die politischen Ereignisse nur noch höher gesteigert wurde. Macht sich dieselbe

weniger bemerklich durch Paradoxien, so wirkt sie um so mehr durch eingehende Darlegung, gemesseneres Auftreten, verständlichere Sprache. Die Vorliebe für das Mittelalter und die katholische Auffassung tritt jetzt entschieden hervor, und die Betrachtung erstreckt sich ebenso auf bildende Kunst wie auf Poesie. Die Aufgabe der neueren Zeit sei eine andere als die des Alterthums, als christliche habe sie an das Mittelalter anzuknüpfen. Sehr bemerkenswerth ist hier namentlich auch der vom älteren Bruder im Jahr 1803 gehaltene Vortrag über das Mittelalter (deutsch. Mus. II, S. 432), in welchem mit einer gewissen Gründlichkeit, zum Theil sogar Schwerfälligkeit, das Bekenntniß der neuen Schule dargelegt wird. Ueberall gilt es den Gegensatz gegen das Zeitalter der Humanität und Aufklärung; nicht nur die Kreuzzüge, sondern überhaupt die Religionskriege werden in glänzendem Licht gezeigt, dann das Ritterthum mit dem Lehenswesen, seinem religiösen Cultus, seinem Frauencultus. Entscheidend sei die geistige Religion, ihr zufolge hätte die neuere Zeit und Kunst eine höhere Aufgabe als die des Alterthums, die sie aber eben darum unvollkommener gelöst.

Es ist hier besonders noch ein Blick auf die im Jahre 1815 erschienene „Geschichte der alten und neuen Literatur" zu werfen; die Vorlesungen selbst wurden 1812 zu Wien gehalten. Ort und Zeit, Confession und Politik wirken hier im Ganzen und im Einzelnen bestimmend ein und was die Urtheile über deutsche Literatur anlangt, so ist der Verfasser meistens allgemein und ausweichend und behandelt alles andere ausführlicher als gerade diese. Wo er aber einmal bestimmter wird, erscheint Bedenkliches und Wunderliches. Lessing hat nach Friedrich Schlegel seinen Beruf verfehlt, er war seiner Natur nach Philosoph — wahrscheinlich wegen seiner Erziehung des Menschengeschlechts; gewiß aber war er eine ganz andere Art von Philosophen als diejenigen, mit denen der Verfasser sympathisirt. Dann wird bedauert, daß in Deutschland sich die Bühne zu früh entwickelt habe, selbst in Beziehung auf Lessing und Schiller. Man ist gespannt auf das, was über Goethe gesagt sein

wird, denn hier war doch ein vorzüglicher Ausgang für Romantik; aber wir erfahren wenig und Unbestimmtes. Um einen Begriff von der seltsamen Art der Kritik zu geben, die gleichsam mit Schlittschuhen über alles leicht hinweg gleitet, stehe hier eine kurze Stelle: „Oder sieht man den letzten (Tasso) von der Seite an, daß darin der Künstler in seinem Gegensatz zu der äußeren Welt, wie im Faust der in Ideen lebende Geist in seinem inneren Kampf dargestellt wird, und vergleicht damit den Wilhelm Meister, so wird die Gedankenfülle und der kunstreiche Stil in dem letzten Werke allerdings einen großen Vorzug zu behaupten scheinen. Sieht man aber auf die Poesie allein, so glaube ich, daß die genannten Werke, Faust, Iphigenie, Egmont, Tasso bei der Nachwelt den Ruhm dieses großen Dichters als solchen am meisten erhöhen werden, nebst den schönsten seiner Lieder; denn in diesen finde ich ihn in allen Zeiten gleich votrefflich." Das ist die Hauptstelle über Goethe, die Quintessenz des Urtheils, es ist alles, was in dem Buch über Faust gesagt wird, und das ist schon viel, denn Hermann und Dorothea wird gar nicht genannt, sondern nur das allgemeine Bedauern ausgesprochen, daß Goethe „so häufig seine Poesie unmittelbar an die Gegenwart anzuknüpfen versucht" *). Nicht Eingehenderes über Schiller, doch finde ich hier einen Satz zu verzeichnen: „Er war ganz dramatischer Dichter; selbst die leidenschaftliche Rhetorik, die er neben der Poesie besitzt, ist diesem wesentlich" — eine Aeußerung, welche auf eine gewisse Umkehr des Autors von seinen früheren romantischen Grund-

*) An einer anderen Stelle, nachdem bemerkt worden, es zweifelten Manche, ob Goethe ein dramatischer Dichter sei. denn sogar im Egmont neige die Ruhe seiner malerischen Darstellung mehr zum Epischen: „Die Versuche in dieser Gattung selbst, oder in solchen, die sich ihr nähern, sprechen nicht ganz dafür. Denn fast scheint es, daß er weder einen wahrhaft epischen Stoff, der ihm als solcher ganz Genüge leistete, noch eine Form, wie sie die rechte gewesen wäre, dafür habe finden können". Und: „Sein Gefühl zog ihn jederzeit mehr zum Romantischen als zum Heroischen hin". So weit hieran Wahres ist, stimmt es mit unserer Auffassung und Darstellung, daß Goethe nur eine Abart des Epos, das idyllische, gelungen sei, nicht das Epos selbst — was aber doch Hermann und Dorothea nicht entwerthen kann.

sätzen deutet, denn zuvor ward nichts mehr verdammt als eine solche Rhetorik, so wie denn auch für das eigene Unvermögen in der Darstellung der Leidenschaft Beschönigungen gesucht wurden. Am Schluß werden Fichte und Tieck zusammengestellt in zweideutigem Lobe. Jener mit einer kraftvollen Männerseele zerarbeite sich in Folge seiner Denkfreiheit, baue immer neue Gedankengebäude auf und zerstöre sie wieder, Meister in allen Künsten des Denkens, wolle er den Stoff zu seinem Denken ganz aus sich selbst nehmen, verschmähe die Natur und seine Vorgänger — und dieser? Der Verfasser fährt unmittelbar fort: „Unter den Dichtern aber, die von gleichem Streben (wie Fichte) beseelt sind, wüßte ich keinen zu nennen der um die Wiedererweckung der Phantasie in Deutschland ein so großes und allgemeines Verdienst hätte als Tieck, der alle ihre Tiefen und Verirrungen so vollkommen kennt und ihrer wundervollen Erscheinungen und Geheimnisse so ganz Meister ist." Was bleibt von dem Lobe, wenn man die Zusammenstellung mit dem so gefaßten Fichte festhält! Und wieder, das Lob für baar genommen, wo bleibt dann Goethe? Kokettirt hier etwa der Verfasser mit diplomatisch sein sollendem Ausdruck und ist auch ihm nur die Sprache ein Mittel seine Gedanken zu verbergen? Oder wäre das die Verwirklichung seiner uns dunkel gebliebenen Ironie? Sie wäre freilich etwas katzenartig.

Aber was man dem Buch, wie überhaupt Friedrich Schlegels Bestrebungen, lassen muß, ist der weite Umblick, das Bild einer europäischen Literatur in alter und neuer Zeit. Steht der Verfasser hier auf Herders Schultern, den er deßhalb auch über Lessing stellt, so kann nur auffallen, daß er nicht, wie jener, bis zu einer allgemeinen Weltliteratur, mit Einschluß des Hebräischen, Altindischen, Persischen fortgegangen ist, um so mehr als es auch hier ihm nicht an Kenntnissen fehlte; ist er doch unter den Deutschen einer der ersten, die dem Studium der altindischen Literatur sich zuwenden, er sogar früher als sein Bruder. Das Werk erhält für seine Zeit, und selbst für die unsere, immer noch Anziehendes und Beachtens-

werthes, namentlich wo der Verfasser das so barbarisch gescholtene Mittelalter in eine vortheilhaftere Stellung zu rücken bemüht ist — nur giebt es auch hier eine Grenze —, dann aber besonders, wenn er die germanischen Völker von dem Vorwurf der Uncultur und der Zerstörungslust befreit.

Friedrich Schlegels sämmtliche Werke sind gesammelt und wiederholt gedruckt worden, Wien 1822—25 und Wien 1846; es ist aber zu bemerken, daß hier gegen die ursprünglichen Drucke manches gemildert und abgeschwächt worden, so daß man nicht mehr genau die Gestalt hat, in der die Schriften zu ihrer Zeit erschienen.

III.

Novalis.

Der unter dem Namen Novalis bekannt gewordene Dichter steht Friedrich Schlegel als dessen Freund besonders nahe und unzweifelhaft unter seinem Einfluß; da er nun überdies einer der begabtesten ist, welche die romantische Schule zu den Ihrigen zählt, schließen wir ihn am besten hier sogleich an. Es ist dies auch das freundlichste, das wir für Friedrich Schlegel thun können, sofern die Grundsätze, welche er selbst nicht in der Poesie zur Anwendung zu bringen vermochte, hier großentheils zur Geltung kommen.

Von Friedrich von Hardenberg, denn das ist des Dichters wahrer Name, hat der Herausgeber seiner Werke, Ludwig Tieck, eine ausführliche Lebensbeschreibung gegeben, welche sehr genau auf persönliche und Familienverhältnisse eingeht, mehr als das literarische Interesse verlangt, und diese Werke sind ja in drei einander folgenden Ausgaben verbreitet; um so kürzer dürfen wir sein. Der Vater des Dichters war Director der sächsischen Salinen und lebte damals auf einem Familiengute in der Grafschaft Mansfeld; hier wurde der Sohn, welcher eine Stelle in der Literatur einnehmen sollte, am 2. Mai 1772 geboren. Als Kind war er schwächlich und ohne besondere Lebendigkeit, allein nach einer überstandenen Krankheit stellte sich Lebenskraft und Munterkeit ein. Er wurde durch Privatunterricht gebildet, besuchte eine kurze Zeit ein Gymnasium und begab sich 1789 nach Jena, um daselbst zu



III.

Novalis.

Der unter dem Namen [illegible] nebst Friedrich Schlegel als [illegible] unzweifelhaft unter seinem Einfluß [illegible] bedeutendsten ist, welche die romantische [illegible] lassen wir ihn am besten hier [illegible] wesentlichste, das wir zur Friedrich [illegible] Grundsätze, welche er selbst [illegible] den [illegible] zu [illegible] vermochte, [illegible] große [illegible]

Von Friedrich von Hardenberg, [illegible] wahrer Name, hat [illegible] seiner eine ausführliche [illegible] ergeb[illegible] auf persönliche und Familien[illegible] literarische Interesse verlangt, [illegible] einander folgenden Ausgaben [illegible] sein. Der Vater des Dichters war [illegible] und lebte damals auf einem [illegible] hier wurde der Sohn, welcher [illegible] werden sollte, am 2. Mai 1772 [illegible] und ohne besondern Lebendig[illegible] Krankheit stellte [illegible] Lebenskr[illegible] Privatunterricht gebildet, [illegible] Gymnasium und begab sich 1789 nach Jena, um daselbst zu



A. Weger sc. Leipzig

FRIEDR. v. HARDENBERG.

Verlag von Friedrich Brandstetter in Leipzig

studiren. Hier verblieb er bis zum Jahr 1792, in welchem er mit einem jüngeren Bruder sich nach Leipzig begab, darauf im folgenden Jahr nach Wittenberg. In Jena hatten ihn Fichtes Vorträge und dessen Philosophie besonders angezogen, auch hatte er hier Wilhelm Schlegel kennen gelernt, mit dessen jüngerem Bruder sich, bei gleichen Neigungen, bald eine innige Freundschaft entwickelte. Er begann darauf die praktische Laufbahn eines Verwaltungsbeamten zu Arnstadt in Thüringen und lernte hier auf einem benachbarten Gut ein noch nicht zur Jungfrau erblühtes Mädchen kennen, zu der er eine ideale Liebe trug. Schon hatten die Eltern in eine spätere Verbindung eingewilligt, als sie einer schweren Krankheit erlag. Hardenberg wandte sich jetzt dem Bergwesen zu und erhielt in der Nähe seines Vaters zu Weißenfels eine Anstellung. Er verlobte sich wieder, aber diesmal war seine Erkrankung Ursache, daß die Vermälung ausblieb. Die schon angesetzte Hochzeit mußte verschoben werden, er siechte je mehr und mehr an einem Brustleiden, und starb am 21. März 1800. Tieck, der ihm gleichfalls nahe gestanden, schildert seine Gestalt als groß, seinen Kopf als schöngebildet, sein Wesen als freundlich, sinnig und anspruchslos.

Wir haben von Novalis nur ein größeres Werk, einen Roman, und dieser ist unvollendet. Aber auch das Fragment ist so kennzeichnend und bildet so sehr einen Höhenpunkt der romantischen Bestrebung, daß es, trotz seiner prosaischen Form, hier nicht kann übergangen werden. Das Werk spielt in der Zeit der Hohenstaufen und Heinrich von Ofterdingen ist der Held. Wie der Dichter sich selbst in einem Brief an Tieck darüber äußert, sollte das Ganze eine Apotheose der Poesie werden. „Heinrich von Ofterdingen wird im ersten Theile zum Dichter reif, und im zweiten als Dichter verklärt.“ Die Ausführung ist nun in jedem Sinn wahrhaft romantisch, es fehlt nicht an Abenteuern und der Phantasie wird der freieste Spielraum gegeben bis zum Phantastischen, eine weiche, milde, fromme Empfindung beherrscht die Darstellung, aber Farben-

pracht aller Art wird nicht gespart. Das kaum zur Hälfte vollendete Werk sollte, wie Tieck aus mündlicher Mittheilung angiebt, mit einer Versöhnung der christlichen und heidnischen Religion schließen, und die Signatur der seltsamen Dichtung soll gefunden werden in den für den zweiten Theil bestimmten Zeilen:

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Creaturen,
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird rückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,
Und man in Mährchen und Gedichten
Erkennt die ew'gen Weltgeschichten,
Dann flieht vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.

In der That Worte, welche stark auf ein romantisches Helldunkel deuten. Der geistesverwandte Eichendorff erläutert das Werk dahin: „Halb Mährchen, halb Roman, sucht diese Dichtung mit jenem universalen poetischen Lichte, und alles Sinnliche an das Unsichtbare knüpfend, das gesammte Leben mit allen seinen weltlichen Beziehungen (Ehe, Staat, Gewerbe u. s. w.) in seiner höheren Bedeutung und verhüllten Schönheit zu erfassen und zumal in der Natur die gebundenen Stimmen, den Geisterblick des Irdischen zu lösen, deren poetischer Ausdruck eben das Mährchen ist." Das universale poetische Licht bleibt freilich auch etwas dunkel. Tieck aber meldet uns weiter: „Es war die Absicht des Dichters nach Vollendung des Ofterdingen noch sechs Romane zu schreiben, in denen er seine Ansichten der Physik, des bürgerlichen Lebens, der Handlung, der Geschichte, der Politik und der Liebe, so wie im Ofterdingen die der Poesie, niederlegen wollte." In der That

ein großes Unternehmen, aber eben zu groß, als daß wir den Verlust sehr zu beklagen hätten; fragt es sich doch, ob der Verfasser bei längerem Leben den Ofterdingen hätte in irgend welcher künstlerischen Gestalt zum Abschluß bringen können. Es rächt sich die Unterschätzung einer durchgebildeten Form an dem Werk selbst; der Genius ohne entsprechenden Antheil von künstlerischem Verstand ist ohnmächtig, zumal wenn er von der Ueberlieferung sich losgesagt hat. Aber gerade dies gehört zum Wesen der Romantik, und so bleibt denn kaum etwas mehr als ein gewisses geistiges Nachtwandeln oder der irre Flug eines Dämmerungsvogels — ja zuletzt mehr ein pathologisches als literarisches Interesse.

Von Werth sind die eingelegten Lieder und Romanzen, sie zeigen uns am ungetrübtesten den zarten und innigen Dichter. Diesen Werth näher ins Licht zu stellen ist überflüssig, denn er wird in vollem Maaß anerkannt; es kann auch keinem Urtheilenden entgehen, daß hier, sehr abweichend von den Bestrebungen der beiden Schlegel und mancher anderen, unmittelbar die Sprache der Poesie anklingt, selbst bei großer Verschiedenheit der Gegenstände und des Tones. Das Bergmannslied, das Weinlied, das Lied auf die Kreuzzüge sind bekannt, eben so die geistlichen Lieder, von denen einige ohne Weiteres in Gesangbüchern stehen können. Obenan ist hier zu nennen: „Wenn alle untreu werden," „Wenn ich ihn nur habe," „Was wär' ich ohne dich gewesen," und „Ich sag' es jedem, daß er lebt —." Das dichterische Gemüt hatte zugleich eine tiefe religiöse Stimmung, die sich hier, wie überall ausspricht, sie ist um so inniger und wahrer, als sie nicht bloß der Person des Dichters, sondern der Familie und dem Kreise gehört; der Vater bekannte sich zu den Herrnhutern. Allein in diesen Liedern, so wie auch im Ofterdingen neigt sich der Verfasser schon merklich zur katholischen Anschauung hin, wie das zunächst die der Jungfrau Maria gewidmeten zu erkennen geben, auch dies nur im Einklange mit Friedrich Schlegel, so wie der ganzen Schule, wobei zugleich an Friedrich Leopold Stolberg zurückzudenken ist. Aenderte

Novalis sein Bekenntniß noch nicht, so spricht doch ein Gedicht wie das folgende, XV. der geistlichen Lieder, deutlich genug:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.

Oder in dem Liede „Wenn ich ihn nur habe" die vierte Strophe:

Wenn ich ihn nur habe,
Hab' ich auch die Welt,
Selig, wie ein Himmelsknabe,
Der der Jungfrau Schleier hält —

Gewiß für die Poesie des Dichters sehr kennzeichnende Zeilen.

Es liegt außer unserer Aufgabe auf die prosaischen Schriften näher einzugehen, wir begnügen uns mit der Andeutung, daß wieder hier nach Schlegels Wünschen verfahren wird und manches Mystische hereinspielt. Auch in den philosophischen Aphorismen finden wir diese Aehnlichkeit, und die Ehre, welche Jacob Boehme erwiesen wird, mag Einiges erklären, so wie der nahe Zusammenhang mit der damaligen Naturphilosophie. Dennoch ist bei mancher Dunkelheit und Paradoxie, welche mit der Sucht Ungewöhnliches und Außerordentliches zu sagen, oft an die Grenze des Widersinns führt, Sinn und Tiefsinn nicht zu verkennen; aber man wird es unserer Zeit nicht verdenken, wenn sie nicht ganz den Respect vor diesen Aussprüchen bewahren kann, der ihnen in näher stehenden Kreisen zu Theil geworden. Sagt doch der Verfasser selbst, Weisheit sei nicht bei dem Genius zu suchen, sondern bei der Mittelmäßigkeit.

Halten wir uns hier nur an das, was als Gedicht auftritt, so ist in der neuesten dritten Auflage eine nicht unerhebliche Abtheilung hinzugekommen; eine Vermehrung, die sich indeß nur beklagen läßt. Diese Gedichte sind schwach und nahebei werthlos, sie verderben offenbar das höhere Bild, das man sich nach den früheren Ausgaben seiner Werke von dem Dichter machen durfte. Wir nehmen deshalb keine nähere Kenntniß davon und betrachten sie als nicht vorhanden, können aber nicht unterlassen unsern Tadel auszusprechen über die Art, wie man in Deutschland nicht aufhört mit schriftstellerischen Nachlässen zu verfahren.

IV.

Ludwig Tieck.

Tieck ist für den Mittelpunkt der romantischen Schule gehalten worden, für den am meisten mit poetischer Schöpferkraft ausgerüsteten. Allein er hat weder in seinem Ausgange dieser Richtung angehört, noch bei derselben ausgehalten, sondern nur in der Mitte seiner Laufbahn, also vorübergehend, sich ihr angeschlossen. Dennoch ist die Bedeutung, welche ihm von der Schule beigelegt wird, so wie überhaupt der bisherige Klang des Namens, Grund genug seinen hieher gehörigen Werken, deren eben nicht viele sind, unsere volle Aufmerksamkeit zu widmen.

Ludwig Tieck wurde am 31. Mai 1773 zu Berlin geboren, der Sohn eines Seilers in der Roßstraße. Merkwürdig genug, daß nicht nur er, sondern auch sein drei Jahre jüngerer Bruder Friedrich, der treffliche Bildhauer, sich aus dem Stande einer Handwerkerfamilie zu hoher Geltung emporarbeiten konnte, er in der Literatur, sein Bruder in der Kunst; denn die Brüder Schlegel und die Brüder Humboldt waren von Hause aus günstiger gestellt. Er besuchte das unter Gedicke blühende Gymnasium zum grauen Kloster und begann schon hier schriftstellerische Arbeiten, zunächst, um des Erwerbes willen, Uebersetzungen im Auftrage von Nicolai. Er studirte darauf zu Göttingen, beschäftigte sich hier aber besonders mit dem Studium des Englischen. Im Jahre 1794 kehrte er nach Berlin zurück, hielt sich dann in Hamburg auf und heiratete





LUDW. TIECK.

Verlag von Friedrich Brandstetter in Leipzig

hier die Tochter des Predigers Alberti, eines Hauptgegners des bekannten Goetze. Im Herbst 1799 bis zum Juni des folgenden Jahres finden wir ihn in Jena, wo er mit den beiden Schlegel, Brentano, Schelling und Fichte verkehrt, auch mit Schiller und Goethe bekannt wurde. Von hier wandte er sich nach Dresden, um dann dem Grafen Finkenstein auf sein Gut Ziebingen bei Frankfurt a. d. O. zu folgen. Im Jahr 1804 begab er sich mit seiner Schwester nach Italien, erkrankte aber zu München, so daß er erst im folgenden Jahr die Reise fortsetzen konnte. Sein Bruder hatte sich ihm mittlerweile angeschlossen, sowie der Freiherr von Rumohr. In Rom ließ Tieck sich das Studium der altdeutschen Manuscripte in der Vaticanischen Sammlung angelegen sein und schrieb manches ab, das später von ihm, freilich unzulänglich, herausgegeben wurde. Nach der Rückkehr fand er wieder in Ziebingen gastliche Aufnahme, und da sich ihm in Preußen keine Aussicht auf irgend eine angemessene Stellung eröffnete,*) wollte er sein Heil in Wien suchen, wo unterdessen Friedrich Schlegel angekommen war. Er erreichte hier eben so wenig, flüchtete während des Krieges nach Prag und wandte sich später nach Dresden, wo spärlich für ihn gesorgt wurde. Er lebte hier indeß in nahem freundschaftlichen Verhältniß mit der Gräfin Finkenstein. Nach seiner Thronbesteigung im Jahr 1840 berief Friedrich Wilhelm IV. ihn nach Berlin und gab ihm hier endlich eine sorgenfreie Muße, leider viel zu spät, denn in seinem vorgerückten Alter konnte er davon kaum noch einen Gebrauch machen, so daß nur eben noch sein Name, neben dem Schellings und Rückerts, die preußische Residenz verzierte. Es ist noch zu erwähnen, daß er im Jahr 1817 von Dresden aus eine Reise nach London unternahm zum Behuf seiner Shakespearischen Studien. Er starb zu Berlin am 28. April 1853. Ein feierlicher Trauerzug von literarischen Männern der Hauptstadt gab seiner Leiche das

*) Es wird erzählt, Kotzebue habe ihm hier geschadet, der gewisse Stellen in dem Prinzen Zerbino als Satire auf den König gedeutet (?); hier gab es ja damals ohnedies keine überflüssigen Stellen und zu keiner Zeit Sinecuren.

Geleit nach dem Friedhofe der Dreifaltigkeitskirche vor dem Halleschen Thor.

Wir haben hier Tieck nur zu betrachten, so weit er Dichter und Romantiker ist, die Masse seiner prosaischen Romane und Novellen, sowohl der früheren als der späteren, können wir zur Seite liegen lassen, obwohl möglich, daß hier nicht nur die größere, sondern auch bedeutendere Leistung zu finden sei.

Es begreift sich, daß Tieck in Berlin nicht Eindrücke empfangen konnte, welche ihn zur Romantik hingeführt hätten, am wenigsten in der Nähe von Nicolai; aber auch der Verkehr mit den Brüdern Schlegel bringt ihn noch nicht sogleich in das romantische Fahrwasser. Eine lange Reihe von Erzählungen, Romanen, Dramen liegt vor dieser Zeit, dann aber wirft er sich auch nicht plötzlich der Romantik in die Arme, sondern wird derselben allmälig zugeführt durch die Bearbeitung der Volksbücher und Volksmährchen. Diese erschienen anfangs einzeln, dann gesammelt unter dem Namen Peter Lebrecht, Berlin 1797 bei Nicolai; wie hätte dieser auch entschieden Romantisches drucken können! Später kamen sie in den Phantasus.

Wahrscheinlich durch Goethes Faustfragment angeregt, warf Tieck sich auf dramatische Bearbeitung der Volksbücher und Mährchen. Letzteres widerstrebt aber einer solchen seiner innersten Natur nach und vielleicht keines mehr als Blaubart, der hier die erste Stelle einnimmt. Das Mährchen nämlich geht leicht über alle Motive fort, selbst über solche, die bei einiger Wahrheit gewichtvoll und tragisch werden müssen. Geschieht dies in der Ausführung, so geht darüber der Duft, eben das Wesen des Mährchens, verloren. Nun war aber der gebotene Stoff auch nicht ausreichend für ein Drama, so griff der Verfasser zu mancherlei Zuthat, einer zweiten Fabel, in der sehr gewöhnlichen Entführungsgeschichte. Daneben lange Betrachtungen, mitunter hübsch und selbst geistreich, die aber doch die ersten Acte gewaltig versanden und den Leser unmutig machen, ehe er zur Sache kommt. Dennoch gehört das Stück zu

dem Besten, das Tieck geleistet hat, denn es ist hier mehr Blut und Wärme als in späteren Werken, auch mehr Darstellung inneren Seelenlebens. Der Dichter arbeitete hier noch unter den Einflüssen von Goethe und Lenz, die Schlegel hatten ihn noch nicht zu Calderon hinüber gezogen. Im gestiefelten Kater besteht die Zuthat in Laune und Satire und da nimmt sich Reflexion ganz gut aus, das Phantastische behauptet sich besser in solcher Mischung.

Einen bedeutenden Schritt auf der romantischen Bahn that der Dichter im Jahr 1800 mit seiner Genoveva, aber an die Spitze der Romantik trat er im Jahr 1804 mit seinem Kaiser Octavianus, beides Stücke, die von den Freunden der Schule als deren bedeutendste Leistung und überhaupt als werthvollster Besitz der Literatur betrachtet wurden.

Wir wollen nicht weiter darauf eingehen, daß, wie behauptet worden, Tieck seine Genoveva dem ihm anvertrauten Manuscript des Maler Müller entlehnt habe; er hat sich selbst darüber in der Vorrede zum ersten Theil der Schriften (Berlin 1828) in aller Ausführlichkeit ausgesprochen. Die Anregung räumt er ein, gegen den Verdacht des Plagiats und der Unterdrückung des Originals schützt ihn aber am besten der Umstand, daß er es eben ist, der letzteres bekannt gemacht, also zum Vergleich aufgefordert hat. Merkwürdig indeß, daß gerade dies Original in dem Punkt, wo die Abhängigkeit zu Tage liegt, nämlich in der Zeichnung und Hervorhebung des Golo, ihm geschadet, ihn auf eine falsche und verführerische Bahn geleitet hat, denn die sentimentale Melancholie, welche diesem Charakter gegeben worden, steht im grellsten Contrast mit allen seinen Thaten, mit der ganzen Rolle, wie sie nach dem Volksbuch beibehalten worden*). Ueberhaupt haben beide Dichter

*) Wenn also der Graf Appiani in Lessings Emilia (s. o. II, 262) schon diese scheinbar unmotivirte Melancholie zeigt, welche dann aber auf den Ausgang seines Schicksals deutet, so war sie hier offenbar besser an ihrem Ort und durfte



in allem Wesentlichen sich so nahe an die Quelle gehalten, daß ihrer Composition wenig verbleibt, wir also nur, so scheint es, die nähere Ausführung zu beachten haben. Bei Müller ist nun diese voll dramatischer Lebendigkeit, nach Art des Goetz; allein Tieck schlug eine ganz andere Bahn ein und hier ist er allerdings original. Er gab dem Stück eine besonders hervorgehobene christliche Bedeutung, so daß er in der Genoveva, ihrem Leiden und ihrer Erhöhung zur Heiligen ein allgemeineres Bild aufzustellen bemüht war. Das Stück ist gepriesen worden, sofern es wieder „die Glorie der katholischen Religion" heraufgeführt, und man hat es „das katholische Programm" der Romantik genannt. Dies spricht sich besonders aus in der Scene Genoveva und Gertrud, wo erstere in Octaven, die man nicht gerade wohlgeformt nennen kann, erzählt, wie sie, damals schon Braut, doch noch im Kloster lebend, im Traum um Christi Erscheinung gebeten, und wie dieser ihr erschienen sei. Da dem Leser vielleicht das Stück nicht sogleich zur Hand ist, setze ich die sehr charakteristischen Strophen, die überdies eine Beziehung zu Schiller haben, hieher:

---

als ein poetischer Zug hervorgehoben werden. Zur Bestätigung dieser Lessingischen Intention führe ich noch an, was an sich selbst von Interesse sein möchte, daß am Ende kein Anderer als der große König dem Dichter dieses schöne Motiv dürfte zugeführt haben. Ich lese nämlich in den „Beiträgen zu den Anecdoten und Charakterzügen aus dem Leben Friedrichs des Zweiten", Berlin 1788, das Folgende: „1741 nahm der König aus französischen Diensten einen Offizier von des Marschalls von Sachsen Regiment in seine Dienste, und gab ihm ein Husarenregiment. Es war der Obriste von Malachowsky. Der König liebte diesen Mann sehr und glaubte in der Zukunft an ihm einen tüchtigen General zu bekommen; er erlebte aber die Erfüllung dieser Erwartung nicht, denn Malachowsky hatte das Unglück 1745 den 12. April im Scharmützel bei Großstrelitz aus Unvorsichtigkeit eines seiner Leute tödtlich verwundet zu werden, und starb einige Tage darauf zu Brieg. Als der König solches erfuhr, ward er sehr darüber betroffen, und sagte bei der Tafel: Meine Herren, meine Armee erleidet einen großen Verlust. Malachowsky ist todt. Es war ein braver Mann, ich habe aber, als ich ihn zum erstenmal sahe, in seiner Physiognomie etwas Trauriges entdeckt, das nun erfüllt ist. — Diese Rede des Königs gab nun Gelegenheit von Physiognomik, von Nativitätstellen und Weissagungen zu sprechen" — u. s. w.

Wie ich noch tief im Seelenflehn befangen,
Schwung sich ob meinem Haupte wie ein Singen,
Es säuselte und schlug an meine Wangen,
So hold und ernst, als wie mit Engelsschwingen,
Da fühlt' ich plötzlich mich von dem Verlangen
Den Jesu Christ zu sehn mich ganz durchdringen,
Die Kindeswünsche lebten in der Brust,
Ich war des Orts, mein selbst mich*) kaum bewußt.

Da sagt' ich: laß mir Herr**) den Herrn erscheinen,
Der sich erniedrigt hat uns zu erhöhn,
Er sprach ja selbst: laßt zu mir her die Kleinen,
Damit die Kindelein mein Antlitz sehn.
Ihn barmte der Unmünd'gen Harm und Weinen:
Seid so wie die, wollt ihr ins Reich eingehn —
Ach Herr, ich kann nicht zu dir, wie ich strebe,
So komm zu mir, dein Bildniß in mir lebe.

Ich war im tiefen Beten noch verloren
Und pries des großen Gottes Herrlichkeit,
Da braust es wie ein Meer vor meinen Ohren,
Da öffnet sich das Dach der Kirche weit,
Und wie aus Morgens purpurrothen Thoren
Der glanzgekrönte Ost dem Blick sich beut,
So sah ich in der Kirche düstern Hallen
Mit Lichtern eine Glorie niederwallen.

Von lieben Kindern ist der Raum erfüllet,
Die mit den Harfenzungen Hymnen tönen,
Im höchsten Glanz gewahr' ich ihn verhüllet
Den Gottes-Sohn, das Siegeslamm, den Schönen,

*) So gedruckt und wahrscheinlich doch auch so geschrieben.

**) So gedruckt ohne Kommata; es kann nur Gott gemeint sein, was aber auffallend, da es unmittelbar vorher heißt, sie habe geträumt, vor dem Altar zu liegen und zur Mutter Gottes zu flehn.

Der plötzlich alle Seelenwünsche stillet,
Doch kann der Blick sich nicht an ihn gewöhnen,
Da blüht er leuchtend aus den Glanzgewanden
Wie eine Blum' aus ihren grünen Banden.

Wie er gestaltet, kann ich Niemand sagen,
Was ich gefühlt, kann keine Zunge sprechen,
Was seine Engel sungen, darf nicht wagen
Der ird'sche Odem wieder auszusprechen,
Wie wenn nach harten düstern Wintertagen
Der Frühling durch die Finsterniß will brechen,
Und in dem Frühling Frühling sich entzündet,
Aus Blumen sich noch eine Blüthe windet.

Wie wenn das Morgenroth die Knospe wäre,
Aus der die Himmelsblum' sich müßt' entfalten
Und alles sich bis in die höchste Sphäre
Zu einem blüh'nden Purpurkelch gestalten,
Und Sonn' und Mond, der Sterne mächt'ge Heere
Im Lauf zu einem Kranze stille halten,
So müßte sich das hohe Wunder zeigen,
So sah ich Christum vor mir niedersteigen.

Da fühlt' ich erst die Kraft der Religion,
Die bis dahin mein Herz nur schwach getroffen,
Mir war als schaut' ich schon den höchsten Thron,
Mit allen Freuden schon den Himmel offen,
So hoch entzückte mich der Gottes-Sohn,
Zu dem gestanden Jahre lang mein Hoffen.
Ich war in Angst, ich möchte gar erblinden,
Die Himmelsfreude möchte mir verschwinden.

Da streckte Christus aus die weiße Rechte
Und sprach: Ich habe dich zur Braut erkoren,
Daß du die mein', der dein' ich werden möchte,
Doch bist du meiner Liebe jetzt verloren.

Dich zwingen bald die kalten ird'schen Mächte,
Du bist für Gram und Leiden nur geboren,
Doch wirst du mir in jedem Kampf vertrauen,
So werden wir dereinst uns wiederschauen.

So sprach er und im jungen Lichte lachte
Mein Herz und rings um mich auch das Gebäu',
Und wie ich noch der Rede staunend dachte
Und welch ein trübes Wort gesprochen sei,
Da schwand mir alles hin und ich erwachte;
Das Traumbild brach in einem Wink entzwei.
Ich lag allein in meiner düstern Kammer,
Und fühlte Freude halb und halb auch Jammer.

Viel Worte und Farben, aber nicht eben künstlerisch verwendet, viel Bilder ohne Bild, Wiederholung und Mangel an Ton wie an wahrer Empfindung, nirgend die Hand eines Meisters. Aber Tieck giebt in der Vorrede zu verstehen, es sei Schiller durch Genoveva zu einigen Stellen der Maria Stuart, so wie der Jungfrau angeregt worden, und sehr möglich ist, daß die Schilderung, welche Johanna von der ihr gewordenen Erscheinung macht, einen gewissen Zusammenhang mit der eben gegebenen habe; aber wie sehr spricht der Vergleich zu Schillers Gunsten! Er ist einfacher und zugleich katholischer; auffallend bleibt bei Tieck, daß Christus erscheint, nicht Maria, und die Art und Weise, wie hier von der Gottesbraut die Rede ist, kann gefühllos erscheinen. Das Ganze ist aber so wenig dichterisch als religiös empfunden, hier ganz äußerlich hingestellt, und so ist auch die Bedeutung der Worte Christi, der nimmermehr so einzumischen war, für das Stück nur eine geringe.

Wer heutigestags das Werk genauer betrachtet, wird, wenn er irgend Urtheil besitzt, nicht mehr viel daran zu rühmen finden; die Holzschnittmanier der alten Sage ist keineswegs zu größerer Feinheit und Lebendigkeit hinübergeführt, trotz aller aufgewendeten Mittel. Man bemerkt in den Hauptpartien einen offenbaren Mangel

an dramatischem Leben, das dann theils durch den Ton volksmäßiger Alterthümlichkeit, theils aber auch durch Reimspiele zugedeckt werden soll. Allerorten sind lyrische Auswüchse, an sich selbst ohne Kunst und besonderen Werth, aber dies Lyrische dringt auch weit in den Monolog und Dialog vor: die südlichen Formen, ausgebildetster Kunstpoesie angehörig, sollen sich hier mit dem roh Volksmäßigen vereinigen, während sie demselben aufs äußerste entgegengesetzt sind, wir finden Octaven, Sonnette, sogar eine längere Stelle in Terzinen, die wenig hieher gehörige Weissagung an Karl Martell. Man könnte sagen: diese, ohnehin nicht mit Meisterschaft, sondern oft sehr locker gearbeiteten Reimkünsteleien verdürben viel und schadeten der dramatischen Lebendigkeit, hinderten die psychologische Entwicklung, allein, sehr wahrscheinlich sagt man richtiger: der Mangel an wahrer dramatischer Kunst versteckt sich nur eben unter dieser Hülle, der mechanische Fleiß ersetzt hier den künstlerischen — freilich ein schlechtes Surrogat.

Aber als das Prachtstück der Romantik wird uns Kaiser Octavianus gerühmt, alle Lichter und Farben, alle zartesten Blüten derselben sollen hier bei einander sein: das Religiöse, das Phantastische und ein reiches Maaß von Humor und Witz — ein Urtheil, das, selbst in beträchtlicher Abschwächung, schwer zu unterschreiben ist. Schon der erste Blick giebt einen neuen Einfluß zu erkenmen, der nicht vortheilhaft sein kann: den Einfluß Calderons, ja dessen entschiedene Nachahmung; wir finden nicht blos seine Assonanzen, sondern auch seine ganze spielende Manier bei wenig von seinen sonstigen Tugenden. War Genoveva schon ein überlanges, sehr zerdehntes Stück ohne Gliederung in Acte und ohne festen Plan, so bekommen wir jetzt sogar ein Lustspiel in zwei Abtheilungen, d. h. in zwei Stücken, und an das Theater ist gar nicht mehr gedacht. In der That, wenn Friedrich Schlegel Goethe tadelte, daß er Stücke geschrieben, die wenig für das Theater geeignet seien, so hätte er hier in Bezug auf Tieck das viel größere Uebel nicht übersehen, und dasselbe bei seinem so reich gemessenen Lobe wohl

in Anrechnung bringen sollen. Aber das romantische Drama spricht als solches allen Regeln und Gewohnheiten Hohn und nimmt jede Art der Ausnahme für sich in Anspruch. Gleich zu Anfange bekommen wir so ernste Conflicte, so zornige Reden, wie sie für das Lustspiel nicht passen — auch das wohl Einfluß der Spanier, welche den Unterschied von Komödie und Tragödie nicht kennen — aber warum dann der Titel Lustspiel?

Tieck selbst scheint im Jahr 1828 bei Herausgabe seiner Schriften noch große Stücke auf dies Drama gehalten zu haben, denn nicht ohne Grund kann er es an die Spitze gestellt haben, sogar vor die um einige Jahre ältere Genoveva. Das Werk dankt diese Bevorzugung wohl hauptsächlich seinem Prolog, der als das allgemeine Programm der Romantik hingestellt ist und insbesondere auch hier allen Tadel abwehren und die Tugenden der neuen Kunstart in helles Licht stellen soll. Die Romantik selbst nämlich zeigt sich hier unsern Blicken, sie tritt unter vielen anderen allegorischen Figuren und leibhaften Personen in der Gestalt der Romanze auf und meldet uns ihre Ankunft. Sie entstammt, man merke auf, dem Glauben und der Liebe, letztere aber wieder der Venus und — einem christlichen Eremiten! Welche Erfindung! Dazu weiterhin die unsaubere Geschichte von der Entstehung der Rose, die Tieck sogar noch besonders in die Gedichte aufgenommen! Sonst viel Barockes, viel Spielendes, viel Breites, viel Trockenes und Langweiliges; aber wiederholt, im Munde der Romanze und im Schlußchor, die von ihm selbst glossirten vielgerühmten Zeilen: „Mondbeglänzte Zaubernacht“, die aber diesen Ruhm doch wohl nicht so ganz verdienen, besonders auch, weil sie die Erwartung auf das Nachfolgende höher spannen, als dieses sie erfüllen kann. Will man in diesem Prolog etwas auszeichnen, so würde ich die von dem Dichter bei der Erscheinung der Romanze gesprochenen Zeilen wählen:

Halt an! Du wunderbares Bild! Wer bist du
Auf diesem weißen königlichen Zelter?

Mit Federbüschen in dem Winde flatternd,
Die weiße Brust mit blauem Schleier schmückend,
Im Munde Lächeln, in dem Auge Ernst,
Auf vollen Wangen Thronen für die Liebe?
Mir ist, ich kenne dich, doch bist du fremd,
Ich habe nie so Wunderherrliches,
So Liebliches gesehn, so fremde Tracht!

Verse, an sich nicht außerordentlich, doch wie man sie bei diesem Dichter nicht häufig findet.

Was das Stück selbst betrifft, so können wir kurz sein. Es erliegt seinen Mängeln und Fehlern noch weit mehr als Genoveva, es ist gegenwärtig todt, denn es kann nur noch mit Mühe und Anstrengung gelesen werden: die Form hat ihren Reiz verloren und der Inhalt, nicht fesselnd, nicht spannend, nirgend Natur und Leben, bei allem Wechsel und aller Phantasterei wird er kaum unterhaltend, und selbst der eingestreute Spaß ist wenig schmackhaft; kurz, alle die großen Vorzüge, welche Befangenheit und Parteigeist dem Werke angedichtet, wollen nicht Stand halten. Nun ist aber auch ein Lustspiel in zwei Theilen an sich selbst ein Unding. So hat denn dieser Octavianus nur bestätigt, was Schiller nach der Genoveva über Tieck urtheilte: „Ich erwarte nichts Vollendetes mehr von ihm.“*)

---

*) Wir finden dies Urtheil in dem Brief an Körner vom 27. April 1801, und es ist so gewichtig, daß wir es hier in seiner ganzen Ausdehnung mittheilen: „Es freut mich, daß Dir Tiecks Umgang so angenehm ist; ich kann mir das in Deiner Seele wohl denken — denn er giebt Deiner Thätigkeit Objecte, Du kannst ihn gleichsam in dir verarbeiten. Mich macht das ohnmächtige Streben dieser Herren nach dem Höchsten nur verdrießlich und ihre Prätensionen ekeln mich an. Genoveva ist als das Werk eines sich bildenden Genies schätzbar, aber nur als Stufe, denn es ist nichts Gebildetes und voll Geschwätzes, wie alle seine Producte. — Es ist schade um dieses Talent, das noch so viel an sich zu thun hätte und schon so viel gethan glaubt; ich erwarte nichts Vollendetes mehr von ihm. Denn mir däucht, der Weg zum Vortrefflichen geht nie durch die Leerheit und das Hohle, wohl aber kann das Gewaltsame, Heftige zur Klarheit und die

Recht beachtenswerth mag sein, daß Tieck um vieles besser und lebendiger erscheint, wo er Prosa schreibt, z. B. in seinem Blaubart; macht er Verse, so fehlt es nicht nur an Stil, sondern alles wird steif, seine Lyrik ist voll Prosa, mehr als seine Prosa selbst — wahrlich kein Zeichen für einen Dichter. So erklärt sich's denn aber auch, daß er durch die Romantik nur eben hindurch gegangen, sie liegt nicht in seiner Natur, in seiner innersten Stimmung, wie bei Novalis, er hat sie nur angezogen wie ein Gewand und kann sie ebenso auch ablegen, was er sogar mußte, als er es abgetragen. Tiecks Natur ist eine ganz andere; welche? das zeigt sich im gestiefelten Kater, in der verkehrten Welt, im Zerbino. Er ist trefflich, wo er Satirisches, Kritisches einmischen kann; er ist mindestens zur Hälfte eine kritische, eine reflectirende Natur.

Verlangt man noch unser Urtheil über Tiecks lyrische Gedichte? Wir haben es im Grunde schon gegeben und fest steht, daß sie keine Stelle im Herzen des deutschen Volks errungen haben. Selbst Sammler kommen bei der Auswahl je mehr und mehr in Verlegenheit und nur Wolfgang Mentzel steht noch einzeln da, der sie alle „sehr schön“ findet (Deutsche Dichtung III, 305).

Ihrer nur wenige lassen sich noch produciren, die große Mehrzahl ist matt, ohne Wärme, ohne Schwung, ohne Kunstfleiß, Einiges sogar abstoßend. So wenig wir Schlegels Arion loben konnten, Tieck bleibt in dem seinigen noch weit unter jenem, er übertrifft ihn nur an Steifheit und Unförmlichkeit aller Art. Ueberall Mangel an Gestalten und auch die Naturschilderung entbehrt des feineren Gefühls und des inneren Zusammenhangs, die Sprache ist durchgehend bald geziert, bald vernachläßigt, der Reim äußerlich, ohne Nachdruck und lyrischen Klang. Der Poet, der sich viel in künstlichen Formen bewegt, ohne sie aber mit wahrer Kunst zu behandeln, fühlt sich dann wieder am wohlsten im ganz Formlosen.

---

rohe Kraft zur Bildung gelangen. Tieck besitzt übrigens viel literarische Kenntnisse, und sein Geist scheint mir wirklich genährter zu sein als seine Werke zeigen, wo man das Bedeutende und den Gehalt noch so sehr vermißt.“

Die Reisegedichte sind das Flüchtigste und Lockerste, das jemals als Gedicht geboten worden, und man muß die Zeit beklagen, in der das geschehen konnte. Wollte man sie von Seiten der Leichtigkeit des Wortes und der Behendigkeit der Wendung loben, so ist doch zu bemerken, daß auch diese bei der völligen Zerlassenheit der Form ihren Werth verliert. In den „Zeichen im Walde" finden wir die Assonanz, bei sehr herabgestimmter Tonart, in unbeholfener Sprache mit schauerlichem U durchgeführt — in der That Schrecken erregend und abschreckend von jedem weiteren Versuch. Die besseren Lieder sind aus früherer Zeit, sie folgen dem Ton der improvisirten Stücke Goethes, doch mehr auf der Seite, wo sie nicht zu rühmen sind: zusammenhangslos hingeworfene Bilder und Interjectionen.

Wie Tieck vom Roman und der Novelle ausging, anfangs zwar nicht im Stil der Lucinde, aber doch ziemlich in Wielandischer Art, so kehrte er auch darauf zurück und nahm hier Goethes spätere Erzählungsweise auf, insbesondere mit eingelegter Reflexion, welche leichter auf das Papier hinfloß. Hat Tieck noch im Alter wie in der Jugend auch den Erwerb bei seinen Arbeiten im Auge haben müssen, so ist ihm doch stets gelungen unter vielen Mitbewerbern den ersten Platz zu behaupten und er fand in dieser Region ein ausgebreitetes Publicum, das nur kein festes zu sein pflegt, um so weniger als der Autor an Zeitfragen und Zeitstimmungen anknüpfte und diese, gestaltend und betrachtend, verarbeitete.

Tiecks historische Romane hier eingehender zu beurtheilen liegt außer unserer Aufgabe, dagegen ist von seinen letzten Arbeiten, der Victoria Accorombona und dem Tischlergesellen, wohl auf alle Fälle besser zu schweigen, denn bei Spuren des Alters fällt er hier zurück in die Fehler seiner Jugendarbeiten, namentlich auch auf sittlicher Seite.

Den eigenen Werken reihen wir zunächst die Uebersetzungen an. Obwohl uns die prosaischen fern liegen, können wir doch

nicht unterlassen, der trefflichen Verdeutschung des Don Quichote von Cervantes zu gedenken, die besonders dem Original in alle Feinheiten des pathetischen Stiles zu folgen weiß, und eben hierin besteht großentheils dessen Werth und Reiz. Allbekannt ist Tiecks Bemühung und Verdienst um die Fortführung der Schlegelschen Shakespeare-Uebersetzung. Ist sein eigner Antheil hier auch nicht überwiegend, so hat er doch überall die Leitung gehabt, und bei aller Verschiedenartigkeit der einzelnen Arbeiter läßt sich nicht in Abrede stellen, daß man, über Schlegel hinaus, sich um mehrere Schritte dem Original genauer angeschlossen habe, womit indeß keineswegs gesagt sein darf, daß nicht glücklichen Nachfolgern hier noch ein Weiteres übrig gelassen sei.

Tieck ist, besonders in späterer Zeit, auch als Kritiker aufgetreten, vornehmlich in seinen dramaturgischen Blättern, neuerdings mit seinen übrigen kritischen Schriften in vier Bänden gesammelt. Obwohl ihm große Kenntniß zur Seite steht und feines Gefühl nicht abzusprechen ist, so macht sein ganzer Bildungsweg ihn nicht eben zum unbefangenen Kritiker; neben mancher treffenden Bemerkung geht auch sehr Individuelles, Erklügeltes, Fehltreffendes.

Größer und unbestreitbarer ist Tiecks Verdienst als Literator; in allen Perioden seines Lebens war er bemüht Vergessenes ans Licht zu ziehen, das Besitzthum der deutschen Literatur zu mehren und zu ordnen. Wurden seine Bemühungen um die mittelhochdeutsche Poesie, er gab Minnelieder, insbesondere den Frauendienst des Ulrich von Lichtenstein, in neudeutscher Uebersetzung, auch bald überholt, so waren sie doch in ihrer Zeit nicht ohne Werth; dann sammelte er, Berlin 1817, in zwei Bänden die Anfänge des deutschen Theaters, endlich folgte 1827 die Erneuerung des alten Romans „die Insel Felsenburg". Von neueren Dichtern verdanken wir ihm die Herausgabe der Werke von Novalis, gemeinsam mit Friedrich Schlegel, Berlin 1802, der Werke Friedrich Müllers, Berlin 1811, Heinrichs von Kleist, Berlin 1826, von Reinhold

Lenz, Berlin 1828, und zu den von Bülow herausgegebenen Werken Schröders schrieb er die Vorrede.

Endlich war Tieck berühmt als Vorleser; als solcher hat er Vielen Genuß bereitet und manches Werk, das vom Theater ausgeschlossen war, lebendig erhalten. Er las am liebsten Shakespeare, Calderon, Holberg, aber auch ältere deutsche Stücke. Seine Stärke lag besonders im Komischen, wo er mit feiner Unterscheidung die einzelnen Charaktere vorzuführen und doch die Rolle des Lesers in ihren Grenzen zu halten wußte; auch Geistergelispel gelang ihm wohl, am wenigsten Pathetisches und erhaben Nachdrucksvolles, wie denn eben dies in seinen dichterischen Werken vermißt wird.

V.

Friedrich de la Motte Fouqué.

Wieder ein Romantiker von reinem Wasser ist Fouqué, und nicht zufällig kann es sein, daß diese Bahn besonders für den Adel einladend war, wie denn die Stolberge als ihr Ausgang zu betrachten sind. Friedrich Baron de la Motte Fouqué ist zu Neubrandenburg am 12. Februar 1777 geboren, der Enkel des berühmten Generals unter Friedrich dem Großen. Er trat jung in die militärische Laufbahn und nahm mit Heinrich von Kleist Theil an dem Rheinfeldzug in den neunziger Jahren. Darauf lebte er in ländlicher Zurückgezogenheit, lebhaft theilnehmend an den neuen Erscheinungen der Literatur und selbst in ihrem Sinne dichtend. Der Befreiungskrieg rief ihn aber sogleich zu den Waffen, auf den Aufruf des Königs führte er dem auferweckten Vaterland eine eigene Schaar tapferer Vertheidiger zu. Im Verlauf des Krieges stand er als Lieutenant und darauf als Rittmeister bei den freiwilligen Jägern des brandenburgischen Cürassier-Regimentes und focht in den entscheidendsten Schlachten; nach der Schlacht von Kulm erkrankt, war ihm doch vergönnt bei dem großen Kampf bei Leipzig nicht zu fehlen, aber seine erschütterte Gesundheit nöthigte ihn darauf aus der militärischen Laufbahn auszuscheiden. Er vertauschte jetzt das Schwert mit der Feder und lebte ganz dichterischen Bestrebungen, worin seine Gattin, Caroline von La Motte Fouqué, ihm zur Seite stand. Beide gaben auch ver-

schiedene Zeitschriften heraus und beuteten später das erlangte Gehör des Publicums nur allzu sehr aus. Nach dem Tode seiner Gattin in seinen äußeren Verhältnissen zurückgekommen, wurde ihm eine Professur in Halle zu Theil; er verheirathete sich wieder, seine letzten Lebensjahre brachte er zum Theil in Berlin zu. Er starb zu Halle im Jahr 1843, und hinterließ aus zweiter Ehe einen unmündigen Knaben; seinen Ruhm hatte er großentheils überlebt.

Fouqué trat zuerst im Jahr 1804 mit einer Reihe von Schauspielen auf, unter dem romantischen Namen Pellegrin, herausgegeben von A. W. Schlegel, also demselben, der ein Jahr zuvor dem Lacrimas in die Welt verholfen hatte. Zu diesem haben auch Fouqués Schauspiele eine unverkennbare Beziehung, aber eine nur noch größere zu Calderon, mit dessen Uebersetzung damals Schlegel beschäftigt, und von der im Jahr 1803 der erste Band erschienen war. In der That ist die Abhängigkeit von dem spanischen Dichter und die Aehnlichkeit mit seinen Werken so groß, daß man stets nur dessen Uebersetzung zu lesen glaubt, zumal da auch die Sprache in ihrer Gezwungenheit und Steifheit überall ein Uebersetzerdeutsch kund giebt; hatte doch schon der sprachgewandte Schlegel bei seiner Uebertragung des Calderon empfinden müssen, daß die vierfüßigen gereimten, oder auch nur assonirenden Trochäen, insbesondere für dramatischen Inhalt, der deutschen Sprache durchaus widerstreben, da diese ihrer Natur nach und durch den Artikel einen jambischen Fall hat und da für das Drama noch immer gilt, was schon die Griechen bemerkten, daß nämlich der Jambus die angemessene Versart für den Dialog desselben sei. So führt denn nun hier die Schwierigkeit des Reims weit ab von dem natürlichen Ausdruck und vollends von dem Ausdruck der Empfindung, die Sprache bewegt sich in steten Umschreibungen und kühler Drechselei, welche das Verständniß erschwert und die Langweiligkeit befördert. Wer dies Hinderniß in Geduld überwindet, wird an der Composition dieser Dramen manches zu loben finden, sie sind jedenfalls dra-

matischer als Alarcos und Lacrimas, dagegen wohl noch mehr von romantischem Geist beseelt; Ritterthum, Ehre, Galanterie tritt besonders darin hervor, ebenso fromme Liebe. Die Stücke heißen: „Liebe und Streit", und das Gegenstück: „Streit und Liebe", „Aquilin", „des heiligen Johannis Nepomuceni Martyrer-Tod", „Rübezahl", „die Minnesinger". Aquilin erhält als Zueignung das folgende charakteristische Sonett:

Deutschland sah früh glorreicher Dichtkunst Tage,
Die Lieder tönten kräft'ger stets und linder;
Durch Schwert und Harfe zwiefach Ueberwinder
Hielt unsrer Ahnen Hand richtend die Wage.

Aus fabelhafter Welt ging Lust und Klage
Vergänglich auf, dem Rufe der Erfinder,
Die, lieb und freundlich wie unschuld'ge Kinder
Sich Spiel vergönnten auch mit frommer Sage.

Sie wußten, treu dem Heil'gen: nicht verwund' es
Der freie Scherz, die arglos frohen Possen;
Solch Streben sei andächtig wie Tragödie.

Drum weih' ich dir, zur Feier jenes Bundes,
Der unsre Herzen segnend hält umschlossen,
Die kühn des Ehstands spottende Comödie.

Man sieht, daß die fromme Romantik doch auch wieder Lustigkeit und Ausgelassenheit in Anspruch nimmt, was sich freilich auf naivem Standpunkt leichter macht als bei so klarem Bewußtsein und mit ausdrücklichen Worten.

Von den übrigen Stücken empfehle ich der Aufmerksamkeit des Lesers besonders das Schauspiel Rübezahl, denn leicht könnte sein, daß man hier den Höhenpunkt und die Quintessenz der modernen Romantik zu erkennen hätte. Der Berggeist des Riesengebirges spielt darin eigentlich keine Rolle, sondern giebt nur den

Rahmen für allen möglichen Zauber und Spuk, und im Grunde ist es nur eine Variation der Sage vom Venusberg, die hier den Inhalt macht. Dazu Ehre und Liebe; aber diese sonst in der Romantik wesentlich vereinten Potenzen werden hier in Conflict gebracht. Der Ritter hat so eben nur seine Geliebte entführt, als an dem unheimlichen Ort bei Nacht und Mondschein der mächtige Berggeist ihn in eine Traumwelt stürzt und hier das Zauberbild einer klagenden Jungfrau ihn sogleich nöthigt sich von jener zu trennen und ein nur eben genanntes Abenteuer zu bestehen; er tritt alsbald noch tiefer in die Zauberwelt ein, wir bekommen Verwandlung auf Verwandlung, einen herrschenden mystischen Vogel, der lange Reden hält, eine Blume, die zu brechen Liebe erzeugt — der Ritter bricht sie, aber zugleich auch seine Dame, die ihm in die Traumwelt gefolgt ist, beide verlieben sich von neuem in einander, ohne sich zu erkennen, erwachen dann plötzlich und sind erschrocken und beschämt; aber der Ritter weiß zu trösten:

Hat, Geliebte, dich vermessen
Hier geneckt ein eitler Traum;
Gieb drum keiner Sorge Raum,
Laß uns, was geschah, vergessen.

Darauf die Dame:

Leicht ja ist es zu ermessen:
In der Träume luft'gem Reich
Scheint sich nichts mehr selber gleich,
So auch was man thut und handelt.

Und der Ritter:

Unsre Treu bleibt unverwandelt,
Unsre Liebe macht uns reich.

Zum Schluß nun erscheint Rübezahl in Köhlergestalt, mit den Worten:

Bekomm's euch wohl, das lust'ge Abenteuer!
Sagt dreist vom Rübezahl: in vielen Leibern
Gleich Priestern, Zwergen, Vögeln, Rittern, Weibern
Treib' er sein Spiel, und nie sei's hier geheuer —

Also alle erscheinenden Personen Wandlungen desselben Berggeistes und die Absicht des Spukes:

Damit die Treu in Noth noch werde treuer.

Sehe man der Art, wie diese moralische Absicht erreicht wird, und überhaupt der Composition nicht allzu sehr auf den Grund, aber in dem Ganzen zeigt sich hier die Hand eines Dichters, Stimmung und Schilderung nimmt hie und da romantische Farben an und auch die Form erhebt sich, wird freier und flüssiger, alles Vorzüge, wie sie bei den romantischen Genossen entweder gar nicht, oder in viel geringerem Maaß angetroffen werden. Sehr mit Unrecht hat man das merkwürdige Stück in die ausgewählten Werke nicht aufgenommen; der Dichter ist vielleicht in keinem anderen Werk so sehr Romantiker, wie in diesem.

Auch von Fouqué haben im weiteren Verlauf seines Dichterlebens die prosaischen Werke ungleich mehr Eindruck gemacht als die in metrischer Form, ja man darf sie nach ihrem Inhalt poetischer nennen. Sehr geschätzt wurde in ihrer Zeit die 1811 erschienene Erzählung Undine, deren Werth auch wohl gesichert ist. Wer von einer gewissen Manier der Darstellung absehen kann, muß die sinnreiche Erfindung anerkennen, so wie auch den Glanz des romantischen Colorits. Sehr verschieden sind die der nordischen Mythe entnommenen Helden-Romane, in denen der Verfasser das Verdienst hat, das Germanische herausgefühlt und hervorgehoben zu haben. Es herrscht darin ein großer Reichthum der Phantasie und ein kräftiger gesunder Heroismus, der hier frei ist von der Beigabe weichlicher Frömmelei. Der Verfasser weiß der altnordischen Heldensage nicht nur poetischen Stoff abzugewinnen, sondern ihn auch poetisch zu verarbeiten. Vor allem verdient hier sein

großer Roman, der Zauberring, rühmende Erwähnung. Er erschien zu Berlin im Jahr 1815. Es sind bunte Gestalten und Geschichten, und Mythe und Zauber ragt in diese Heldenwelt herein. Das Ganze ist wieder romantisch und ritterlich, die Gegensätze von Süd und Nord, Orient und Occident spielen darin eine große Rolle, aber Heldenthum, Religion, Frauendienst fließen zusammen und vereinen alles. Dabei fehlt es jedoch an ausgiebigen Motiven, statt deren ein Ueberfluß der Worte. Der Eindruck auf den heutigen Leser, selbst den empfänglichen, kann daher nicht derselbe sein, wie ihn wohl noch mancher aus der Jugenderinnerung bewahrt. Neben dem Heroischen geht viel Süßliches, neben Pretiosen viel Willkührliches und selbst Vernachlässigtes. Der prosaischen Erzählung sind Gedichte eingelegt, theils lyrische, theils epische, jene oft anerkennenswerth wegen guter Intention und lobenswerther Form, diese dagegen oft unförmlich, manierirt und buntscheckig; in solcher Art leider ausgezeichnet die Erzählung von der Rose von Damaskus (im dritten Theil).

Uns liegen hier die poetischen Werke näher, auch wenn sie nicht jenen gleich stehen mögen; unter ihrer großen Zahl können wir nur einige berühren. Die „Romanzen vom Thale Ronceval" von Pellegrin, 1808, folgen, wie billig, noch ganz dem romantischen Banner; dies aber gilt von den nachfolgenden Stücken nicht mehr, namentlich nicht von den dramatischen, denn hier erkannte der begabte Dichter entweder die lästige Schranke der erborgten Form, oder aber es waren die Leser ihrer schon satt geworden. Sein Schauspiel, Eginhard und Emma, in drei Aufzügen, 1811 erschienen, betritt schon eine andere Bahn, noch mehr „Alboin der Longobardenkönig, ein Heldenspiel in sechs Abenteuern", 1813. Allein hier ist wieder die Form des Theaterstückes völlig aufgegeben, denn der Dichter folgt dem epischen Stoff in seinem ganzen Verlauf, wie Paul Diaconus denselben, der offenbar durch den Mund des Volkes gegangen, uns überliefert. Wir haben nur Epos in dramatischer Einkleidung und wie an diese Gestalt die vollen dramatischen

Ansprüche nicht zu machen sind, so vermag sie auch nicht sich zu wahrer dramatischer Wirkung zu erheben. So sehr der Dichter unter der Vernachlässigung der wahren Kunstform auch leidet, er zeigt sich uns hie und da immer noch als solcher. Die Zahl der Dramen und dramatischen Spiele, welche Fouqué ohne alle Rücksicht auf die Bühne schrieb, ist außerordentlich groß und dies allein schon macht ihren Werth zweifelhaft. Man sehe die Titel in Goedekes Grundriß.

Leider ist Fouqué in epischer Darstellung nicht glücklicher. Mir liegt vor: „Karls des Großen Geburt und Jugendjahre, ein Ritterlied von Friedrich, Baron de la Motte Fouqué, herausgegeben von Franz Horn, Nürnberg 1816.“ Der Herausgeber gedenkt in dem statt der Vorrede an den Dichter gerichteten Schreiben seines Zusammenlebens mit demselben auf dessen Gut, dem freundlichen Nennhausen, im Mai des Jahres 1812, und fährt fort: „Da saß ich denn oft unter der schönen Fülle Deiner Handschriften, und erfreute mich innig an der reichen, reinen Quelle Deines schaffenden Geistes, dem Gott mächtige Sprache verliehen hat, um das Edelste und Tiefste auszusagen. Aber unter allen jenen Schriften, in denen ich damals nur blättern konnte, weil wir uns durch frisch flatternde Gespräche oft selbst unterbrachen, traf mich doch keines so sehr als Karls des Großen Geburt und Jugendjahre. Du sahest das und reichtest mir das Werk und sagtest: „Es ist bereits im Jahr 1809 geschrieben, es soll jetzt Dein sein, mache damit, was Du willst.“ Franz Horn giebt es nun dem Autor gedruckt wieder und bietet es zugleich der deutschen Lesewelt, für die er nur hinzufügt, man habe seit 60 Jahren viel Rittergedichte gegeben, denen aber das Wesen eines Gedichtes überhaupt und das Wesen des Ritterlichen insbesondere gefehlt habe. Dies sei nun hier vorhanden, es schlösse sich den wahrhaftigen Abbildern des ächt ritterlichen Geistes, den ewigen Nibelungen, dem Heldenbuch u. s. w. an, aber es sei nicht etwa eine Nachbildung: „Es hat sein eigenes, selbständiges Leben, obwohl es sich an jene freundlich anschließt; es ist erwachsen aus

einer durchaus freien Brust, aus einem in sich selbst vollendet gesicherten Geiste. Es ist in diesem Gedichte alles klar und einfach, aber bedeutungsvoll und tief; frisch und heiter, aber fromm und sinnig; besonnen begränzt, aber stets die Aussicht gewährend in einen weiten erfreulichen Hintergrund. Die alte Zeit steht groß und mächtig da, und sieht die Deutschen ernst und freundlich an, als wollte sie sagen" u. s. w.

Ich gebe diese Worte des Kritikers, weil sie selbst zum Charakter der Zeit und der romantischen Bestrebung gehören, die Kritik folgte der Production und war eben so erregt und befangen wie diese. Das überschwengliche Lob, selbst mit Abzug dessen, was auf Rechnung der Freundschaft kommt, läßt immer noch Bedeutendes erwarten, eine Erwartung, die aber gegenwärtig im Angesicht des Gedichtes selbst sich sehr getäuscht sieht, denn weniger als andere Werke Fouqués erscheint es noch lesenswerth. Die schwierige Strophe hat dem Dichter offenbar eine sehr unbequeme Fessel angelegt, das Streben nach naiver Alterthümlichkeit des Ausdrucks und die stark aufgetragene Frömmigkeit ihn aber in noch weit größere Gefahren gebracht, so daß der heutige Leser entweder mit Mühe liest oder mit Lächeln, und letzteres gerade da, wo der Verfasser es am wenigsten wünschen muß. Es ist auch hier ein greller Widerspruch zwischen der künstlichen Form und dem einfältig sein wollenden Ton der Darstellung, beides findet nur eben seine Vereinigung in grauser Unbeholfenheit der Verse und in entsetzlicher Prosa der gesammten Sprache; dazu viel Gesuchtes, Geschmackloses, ja sogar im Hautgout des Naiven sittlich Anstoßendes.

Es ist schwer Proben und Beweisstellen aus einem Gedicht herauszuheben, wenn es sich nur darum handeln kann zu zeigen, wie schwach es sei und wenn diese Eigenschaft nicht im Einzelnen liegt, sondern sich über das Ganze verbreitet. Doch, man möge wählen wie man wolle, der Leser dürfte jedenfalls überrascht sein, denn so viel wird man selbst nach unserer Vorbereitung kaum erwarten. Ich begnüge mich mit einer einzigen Strophe, welche

zugleich die Form anschaulich machen wird; am Schluß des 25. Abenteuers „Von König Pipinus fürderm Leben und seinem Sterben,“ lesen wir:

Der König starb ergeben,
Vertrau'nd der Christes Hulden;
Da mochte kaum im Leben
Vor treuem Schmerz Frau Bertha sich geduldeu.
Man fürchtete schon fast, sie aufzubahren,
Doch ward sie endlich besser.
Der Karl war just ein Knab' von siebzehn Jahren.

Wie weit mußte man sich verirrt haben, um das für Poesie bieten zu können! Und ist da ein episches Gedicht zu erwarten, dem irgend welche Dauer zu versprechen wäre! In der That, der Herausgeber hat dem Verfasser keinen Dienst geleistet, dieser hatte vielleicht nicht ohne richtiges Gefühl das Werk zurückgelegt, da er den Gipfel der Romantik bereits überschritten; aber jener hat allerdings durch die Herausgabe beigetragen dem Wesen und Unwesen derselben noch einen festeren Umriß zu geben.

Fouqué hat eine große Zahl von lyrischen Gedichten geschrieben, gesammelt in fünf Bänden, 1816—27, im Cottaischen Verlag;*) die Auswahl der Werke aber hat nur noch zwei bis drei Bogen des zwölften Bandes damit gefüllt und sich hier besonders für die Lieder aus den Freiheitskriegen entschieden. Wir würden nicht gerade diesen den Vorzug gegeben haben, denn sie behaupten sich schwer neben denen anderer Dichter der großen Zeit, dagegen ist, wenn man wohlwollend suchen will, in jenen fünf Bänden manches zu finden, das in Fouqué den Dichter zu erkennen giebt.

Man hat bitter zu beklagen, daß Fouqués schöne Gabe und edeles Streben sich nicht reiner entwickelt hat; die Zeitstimmung, der bei so viel Aufregung und mit so veränderter Anschauung das

*) Nach seinem Tode erschienen: Geistliche Gedichte, herausgegeben von Albertina de la Motte Fouqué, mit einem Vorwort von H. Kletke, Berlin 1846.

ruhige Kunstbestreben und die Zeitigung zur Reife ganz abhanden gekommen war, hielt auch ihn nieder, wenn nicht vielleicht auch, wie Zeitgenossen andeuten, in seiner Natur etwas Eigenthümliches lag, das seinen Ernst doch wieder ins Abenteuerliche und Komische hinüberzog und seinem Heroismus einen Beigeschmack gab. Dieser, so wie eine je mehr und mehr kenntliche Manier konnte nur eine Zeit lang hingenommen werden, trat dann aber dem Anklang und der Verbreitung seiner Werke als wesentliches Hinderniß entgegen; sie wirkt auch jetzt noch abstoßend und macht wohl gar ungerecht gegen das was in allen seinen Schriften schätzenswerth bleibt: den sittlichen und religiösen Sinn, den Adel und Aufschwung, das germanische Wesen, die patriotische Gesinnung.

Leider ist Fouqué, theils durch frühzeitige Anerkennung verzogen, theils durch äußere Verhältnisse veranlaßt, der Vielschreiberei anheimgefallen. Goedeke zählt 100 Nummern seiner Werke auf, darunter mehrbändige und eine Reihe von Zeitschriften; dazu 46 Nummern seiner Frau Gemahlin. Das konnte keine wahre Kunstproduction sein, in der That ist das Meiste sorglos hingeschrieben. Wie anders hatten Schiller und Goethe ihre Werke erwogen, mit wie viel größerer Aufbietung ihrer höheren Kraft gearbeitet!

Und noch ist nicht Alles, was aus Fouqués Feder floß, bekannt geworden. In seinem Nachlaß, im Besitz der Wittwe, finden sich noch abgeschlossene größere Arbeiten, von denen manches das bisher bekannt Gewordene sogar übertreffen könnte. Zur Mittheilung in Stand gesetzt nenne ich: Ludwig von Thüringen, genannt der Springer, romantisch historische Dichtung in 3 Büchern; Gelimer, der Vandalen-König, Tragödie; die Eroberung von Byzanz, Tragödie; der Parzival, romantische Dichtung in 6 Büchern; außerdem manches in Prosa, darunter Vorlesungen über Poesie.

VI.

Ausgang der romantischen Schule.

Der Entwickelung und Verzweigung der romantischen Schule gedenken wir hier nur in allgemeinerem Umriß, weil für Poesie im engeren Sinne des Worts eben kein bleibender Gewinn von Bedeutung erwachsen ist. Allerdings fielen der Richtung die Talente zu, ja die besten, welche die Zeit besaß, aber sie gelangten zu keiner wahren Ausbildung, gingen vielmehr in derselben unter. Das Streben artete in Wildheit und Ungebundenheit aus, nicht wenige schwankten zwischen einem dem Sinnengenuß schrankenlos hingegebenen Leben und wiederum finsterer religiöser Anschauung, mystischem Katholicismus, gleichgültig ob sie zu der alten Kirche übertraten oder nicht. Phantasterei und Willkühr aller Art blieb in ihren Werken herrschend, sie warfen sie mit nur noch größerer Sorglosigkeit hin, als in der früheren Genieperiode geschehen war. Dabei ist wahrzunehmen, daß gerade Naturen, denen das Romantische am wenigsten eingeboren war, sich mit Zwang in diese Bahn begaben, und nur in einer Verkleidung erschienen, knapp genug um ihre wahre Gestalt zu verrathen.

Bemerkenswerth ist, daß um den Anfang des Jahrhunderts Berlin der Mittelpunkt der romantischen Bestrebungen wird. Junge, leidenschaftlich erregte Kräfte wollten hier einbringen, was in der Hauptstadt Friedrichs nach Seiten der Aufklärung zu viel geschehen war. Schon Tieck ist von Geburt Berliner und hat den eigen=

thümlichen Charakter nie verleugnet, ihm schlossen sich hier Wilhelm von Schütz, geboren daselbst im Jahr 1776, und Bernhardi an, später Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, de la Motte Fouqué, aber auch die übrigen Leiter und Anhänger der Schule verweilten kürzer oder länger in Berlin, besonders die beiden Schlegel und Zacharias Werner. Gerade auf dem trockensten Boden sollten, mit einer gewissen Gewaltsamkeit des Entschlusses, jetzt plötzlich die üppigsten Zaubergärten der Romantik erblühen — und wenigstens an Bewässerung ließ man es nicht fehlen. Dasjenige Werk, das zunächst in der neuen Aera Aufsehen machte, von der Schule als eine große Leistung aufgenommen und als solche laut und mit Jubel gepriesen wurde, ist durchaus Berlinischen Ursprungs, das in der That merkwürdige Stück Lacrimas, von Wilhelm von Schütz. Es erschien im Jahr 1803, in prächtigem Druck mit Ungerschen Schriften und es muß schon darum unsere Aufmerksamkeit erregen, weil August Wilhelm Schlegel sich als Herausgeber nennt und das Drama mit einem ehrenden Sonett einführt. Es will in der That nicht wenig sagen, wenn darin das Werk der Frucht der Annanas verglichen wird, und es schließt:

So, Freund, will deine Dichtung mir gemuthen:
In jugendlicher Frühlingspracht verborgen
Hegt sie des fernen Himmelstrichs Arome.

Hier duft'ges Abendland, dort glüh'nder Morgen;
Dazwischen hauchen Lüft' und Meere Fluten
Hin und zurück mit linder Sehnsucht Strome.

Das kann gespannt machen, und allerdings ist das Werk ein Höhenpunkt der Romantik, es bekennt sich durchaus zu Friedrich Schlegels Theorien, folgt überall der Fahne der neuen Schule und steht im engsten Zusammenhange mit den beiden Dramen Tiecks, schließt namentlich, wie Octavian, sich den Formen und der Empfindungsweise des Calderon an. Der Verfasser ist auch keineswegs von

Talent verlassen, nur findet dies wenig Raum sich zu zeigen, da es sogleich einer grellen Verirrung und ausgebildeten Manier anheimfällt, so daß es denn auch, wenn man nicht an den Wunderlichkeiten Gefallen findet, kein Leichtes ist, es durchzulesen. Die Composition des Stückes, obwohl verwickelt genug, ist doch nur aus wohlfeilem Stoff gebildet; es spielt in Spanien, was schon die Vorliebe für Calderon nahe legte, dann aber war hier auch der Conflict zwischen Christenthum und Heidenthum und der wirksame Contrast von Orient und Occident am zugänglichsten. Die Hauptpersonen, Lacrimas und Florio, der eine ein Muselmann, der andere ein Christ, sind beide in ihrer Jugend vertauscht, jener in Wahrheit ein Christenkind, dieser heidnischen, africanischen Ursprungs; hiezu die entsprechenden Geliebten in Königs- und Sultanskindern, so ließ sich damit allein schon viel anstellen. Aber die Verwickelungen und Lösungen kommen nicht im Drama zur Geltung, erhalten keine dramatische Ausbildung, sondern werden nur erzählt; die Personen des Stückes dagegen haben vollauf in lyrischen Ergüssen zu thun, und zwar in den schwierigsten Formen, nicht anders als in Octaven, Sonetten, Terzinen. Man erwäge, was aus dem Dialog werden kann, wenn er lange Scenen hindurch in Sonetten geführt wird; auch die Terzine, die bei Tieck doch nur im Monolog und für den Bericht verwendet wird, rückt hier in den Dialog vor. Daß es den Personen durchaus an Charakterzeichnung fehle, läßt sich nicht behaupten, aber von welcher Art ist diese? Lacrimas macht seinem Namen Ehre: er zerfließt überall in Thränen, und Florio — in Sehnen. Jener sagt seiner Geliebten:

Ich Lacrimas, der um dich ward zur Thräne —

Und um auf diese Thräne zu reimen erhält sie den Namen Ismene. Dagegen sagt Florio, als er eine Blume bricht:

Und kaum faßt sie dieser Finger,
Bis in den mein Sehnen glühet —

Und unter viel Aehnlichem:

Ach, wie sie die Seele suchet,
Die doch Sehnsucht nur erlanget!
Daß mein Schmachten wird gestillet,
Niemals, niemals will ich's hoffen.

Die Sprache ist bilderreich zum Uebermaaß und von den wunderlichen Metaphern, oft hart an der Grenze des Unsinns, wäre eine lustige Blumenlese zu machen, aber der wirklichen Blumen, auch ohne Bild, sind hier so viele und sie werden so hoch gestreut, daß der Leser bis ans Knie darin zu waten glaubt und keine geringe Mühe davon hat.*) Aber das Stück, das sich auch in Acte und Scenen theilt, hält sich doch mehr von Willkür entfernt als Alarcos und Octavianus, mit denen sonst die Aehnlichkeit so groß ist, es zeigt überdies Fleiß und mühsamste Sitzarbeit, nur leider keinen wahren Kunstfleiß. Hiernach bleibt denn freilich die Erwartung, welche Schlegels Einführung erregen mußte, unerfüllt. Denn bei allen Thränen und allem Sehnen, allen Blumen und Düften, allen Wogen und Lüften ist das alles doch nur Schall und Wort und wir fühlen die Saftlosigkeit, den Mangel an Wärme und Leben. Selbst wenn man auf die Neuheit der Erscheinung etwas rechnet, bleibt immer noch auffallend, daß Schlegels Urtheil bestochen werden konnte — aber es war eben die Zeitströmung, der auch er mehr nachgab, als zu verantworten war. Er hat sich später über die Verirrung des Werkes um so unverholener ausgesprochen: es sei dieser Lacrimas eines der merkwürdigsten Beispiele des Sieges der Phantasie über das Gefühl, es könne sich unter der blendenden Farbenpracht die Herzenskälte

*) Ich besitze ein Prachtexemplar der Ausgabe, das vor mir einem kritischen Geist gehört haben muß; er hat sich gemüßigt gesehen anzustreichen, wie oft das Wort Blume vorkommt, wodurch denn viele Seiten ganz bunt geworden sind; die Summe muß eine hohe Zahl ergeben — wobei indeß die besonderen Blumen, Rosen, Lilien, Narcissen, Levkoyen, Aloen und selbst Ingwer, ungerechnet sind.

nicht verbergen und alle Ausdrücke der Liebe, Sehnsucht, Wehmut u. s. w. seien in eine bloße Bilderleerheit übergegangen. Allein auch das ist noch zu viel, denn die Phantasie und die Farbenglut, jenes von Schlegel so sehr hervorgehobene „Arom", das unser Drama der edeln Südfrucht gleich stellen soll, ist nicht vorhanden, von den schönen Worten, Farben, Blumen mußte ein ganz andrer Gebrauch gemacht sein, wenn wir von einem solchen reden dürften. Der Verfasser ist viel zu wenig Künstler um mit den Farben seiner Palette ein glühendes Colorit erreichen zu können, hat er ja doch nicht einmal ein warmes!

Um indeß in jeder Art dem Werk gerecht zu werden, stehe hier schließlich noch die Bemerkung, daß Lacrimas unter den romantischen Dramen insofern eine eigne Tonart anschlägt, als er in das Gemütsleben einzubringen versucht und noch ausdrücklicher in dieser Region verweilt, doch scheint ihm auch hier Tieck, namentlich mit seinem melancholischen Golo, den Weg gewiesen zu haben. Im Uebrigen liegt sein Verdienst darin, daß er ein weiteres Fortgehen in dieser Bahn unmöglich machte; selbst die Form war vernutzt, ohne daß ein Gewinn erwachsen wäre.

Die Romantik war Nebenwege zu suchen genöthigt und hier stellte Berlin wieder einen Vertreter, der an poetischer Kraft den Vorgängern überlegen heißen darf: es ist Achim von Arnim. Die Familie stammt aus der Ukermark, er selbst wurde am 28. Januar 1781 zu Berlin geboren, widmete sich den Naturwissenschaften, machte größere Reisen und brachte seine letzte Lebenszeit auf seinem mit Eifer bewirthschafteten Gute Wiepersdorf bei Dahme zu, woselbst er im Jahr 1831 stirbt. Er war vermählt mit der Schwester seines Freundes Brentano, später unter dem Namen Bettina bekannt. Frühzeitig im Verkehr mit den Führern der neuen Schule war er Mitarbeiter an ihren Zeitschriften und gab eine Reihe von Romanen heraus, die sich durch Geist und lebensvolle Darstellung auszeichnen, unter ihnen besonders hervorragend „die Gräfin Dolores" und „die Kronenwächter", letztere leider un-

vollendet. Auf diese reichen Productionen näher einzugehen überschreitet unsere Aufgabe, aber es bleibt auffallend, daß sie bei allen ihren Vorzügen so wenig Glück gemacht und gar nicht ins Volk gedrungen. Heine, der in seinem Büchlein über die romantische Schule diese Vorzüge in so hohem Grade anerkennt, der Arnim eine Phantasie von weltumfassender Weite, seinem Gemüt eine schauerliche Tiefe beimißt und seine Darstellungsgabe unübertrefflich nennt, sucht sich diese Erscheinung zu erklären: „Etwas fehlte diesem Dichter, und dieses Etwas ist es eben, was das Volk in den Büchern sucht: das Leben.“ *) Sollte denn aber Arnim dies unter den Romantikern als Eigenthümliches haben und ist es überhaupt richtig? Wir besitzen von Arnim Gedichte, und in diesen bekundet sich ein nicht unbedeutendes lyrisches Talent, insbesondere auch ein inniges Gefühl, wie man es bei anderen Romantikern nicht finden kann; er würde sich den besten Dichtern Deutschlands würdig anschließen, wäre nur sein Streben von Hause aus auf eine festere Kunstform gerichtet gewesen.

Gern zeigten wir etwas von dem Charakter seiner lyrischen Ergüsse, in denen bald mehr das eigentliche Romantische, bald das Capriciöse, dann aber auch wieder das Verständige hervortritt; statt alles Anderen stehe hier ein kürzeres Stück, in welchem aber der Kern des Mannes sich hinreichend ausspricht.

Gebet.

Gieb Liebe mir und einen frohen Mund,
Daß ich dich, Herr der Erde, thue kund,
Gesundheit gieb bei sorgenfreiem Gut,
Ein frommes Herz und einen festen Mut,

---

*) Er führt dies dann nach seiner barocken Weise aus: „Diese Figuren ringen, stellen sich auf den Kopf, nähern sich uns heimlich und flüstern uns leise ins Ohr: Wir sind todt.“ Ferner: „Manchmal ist Arnim witzig, und wir müssen sogar lachen; aber es ist doch, als wenn der Tod uns kitzle mit seiner Sense.“ Auch eine Art, Literaturgeschichte zu schreiben!

Gieb Kinder mir, die aller Mühe werth,
Verscheuch die Feinde von dem trauten Heerd;
Gieb Flügel dann und einen Hügel Sand,
Die Flügel schenk dem abgeschiednen Geist,
Daß er sich leicht der schönen Welt entreißt —

Es ist etwas viel auf einmal erbeten — dennoch scheint der glückliche Dichter sich der Erfüllung alles dessen erfreut zu haben.

In Gemeinschaft mit seinem Freund und Schwager, Clemens Brentano, hat Arnim sich noch das große Verdienst erworben, eher als Andere daran dachten, die Schätze der im Volk lebenden Poesie zu sammeln in des „Knaben Wunderhorn“ (3 Bde., Heidelberg 1808).

Was übrigens Arnim von seinen romantischen Zeitgenossen, und namentlich von Brentano unterscheidet, ist, daß er sich von der katholisirenden Richtung fern hält und überhaupt einen klaren, oft praktischen Verstand in seinen Werken durchleuchten läßt; ebenso wenig tritt das Aristokratische, das sich sonst so leicht mit dem Romantischen verbindet, bei ihm hervor, im Gegentheil nehmen wir Freisinnigkeit im Sinn seines Jahrhunderts bei ihm wahr und er spricht sich sogar bestimmt zu Gunsten einer constitutionellen Regierungsform aus. Es ist hier besonders zu verweisen auf den geistreichen, an Aelteres anknüpfenden Aufsatz: „Wahrhaft neue Zeitung von unterschiedlichen Orten und Landen. Mitgetheilt von L. Achim von Arnim. Gedruckt in der Parnassischen Druckerei 1620“ — noch heute sehr lesenswerth.*)

Von hier ab sehen wir nun überhaupt die Anhänger der neuen Richtung vorzugsweise und ausschließlich der Prosa sich zuwenden. Es ist uns dies sehr verständlich, denn es konnte nicht entgehen, daß die Formen der südeuropäischen Poesie sich wenig für das

*) Abgedruckt im ersten Jahrgange des Gesellschafters, 1817; man sehe auch: Gubitz Erlebnisse II, S. 128 ff.

Deutsche eignen, daß sie im Drama unbrauchbar und verderblich sind; es fehlte aber überhaupt an Formsinn und vollends an demjenigen, welcher für einen neuen Inhalt das entsprechende Aeußere hätte finden und erfinden können. Die verschiedenen Romane Brentanos bergen bei viel Phantastischem und Wunderlichem einen nicht zu unterschätzenden Besitz von geistvoller Laune und theilweise auch Gestaltungskraft, während wir auf dem Gebiet poetisch geformter Dichtung nur von kleineren Stücken berichten könnten, die von seinen höheren Eigenschaften keinen vollen Begriff geben.

Auch in den Verhältnissen des Lebens zeigt Brentano dieselben Eigenschaften, wie in seinen Werken, er ist religiöser Schwärmer, durchaus excentrisch und unberechenbar. Einmal wollte er sich in Berlin den Hungertod geben, brach dann aber doch bei Gelegenheit*) sein Gelübde, von Berlin begab er sich nach dem Kloster Dülmen, pilgerte dann abenteuerlich umher und versuchte in der Nähe von Rom das Leben eines Einsiedlers.

Auch der Roman- und Novellendichter E. T. A. Hoffmann steht mit Einem Fuß in der Romantik; er bringt das Phantastische, Abenteuerliche, das Spiel mit dem Unheimlichen und Diabolischen theils aus derselben mit, theils zu derselben hinzu, und lenkt immer mehr in das Grelle, Wirkungsvolle, Pikante ein, ganz im Gegensatz zu den weichen und schmelzenden Tönen der ursprünglichen Romantik, vollends ist ihm die Frömmigkeit und Demut eben so lästig geworden als die gebundene Form und Reimspielerei. Aber in der wilden Ausschweifung der Phantasie, so wie auch des Lebens, steht er keinem seiner romantischen Genossen nach.

Es wäre hier noch der eine oder andere Name der romantischen Schule beizuzählen, je nachdem man mehr eine bestimmte Gruppe von befreundeten Personen, die sich um einen gewissen Mittelpunkt sammeln, darunter versteht, oder mehr ein Princip

*) Man sehe Gubitz Erlebnisse II, 147.

ins Auge faßt, das hier aber auch wieder seine Abwandlungen hat. Legt man das Gewicht auf die Verherrlichung des Ritterthums in engster Verbindung mit religiöser Schwärmerei, die Hinneigung zum älteren Bekenntniß und die Sehnsucht nach Zuständen des Mittelalters, insbesondere auch dem deutschen Kaiserthum, dann wird Max von Schenkendorf in vorzüglichem Maaß hieher zu zählen sein, ebenso der von Fouqué eingeführte Joseph von Eichendorff. Ersterem werden wir bei den Freiheitsdichtern begegnen und für letzteren wird sich weiterhin noch ein gebührender Raum finden.

Hoffmann wiederum kann Adalbert von Chamisso mit dem 1814 erschienenen Peter Schlemihl angereiht werden, ein letzter glücklicher Griff in dies Gebiet.

VII.

Ueberblick.

Wir haben bereits einleitend das Wesen der Romantik darzustellen gesucht; jetzt, nachdem wir die Bekanntschaft ihrer hauptsächlichen Vertreter gemacht, läßt sich die Betrachtung aufnehmen und fortsetzen. Es wurde vorhin das Auftreten der romantischen Schule als eine Reaction bezeichnet, und zwar nicht nur gegen die Renaissance, sondern auch überhaupt gegen die Aufklärung. Die Ursachen dieser Wendung liegen tief und greifen weit über die Literatur hinaus. Die Freigeisterei, welche zugleich soviel von französischer Leichtfertigkeit und Frivolität angezogen hatte, konnte in Deutschland nicht tief dringen und nicht lange andauern, sie hatte nur die Oberfläche, gewisse hervorragende Punkte berührt, mußte aber bei dem ersten Anlaß auch von diesen wieder zurückweichen. Das schwere Leiden des deutschen Vaterlandes während der drohenden Fremdherrschaft und während ihrer selbst führte das Volk auf sein Inneres zurück, rief den religiösen Sinn wieder hervor. In derselben Richtung wirkte das Studium altdeutscher Poesie und bald auch Kunst, die Kenntniß der Nibelungen, der Minnesinger, der alten Volkslieder. Die abgerissenen Fäden der Tradition knüpften sich wieder an, das schon so fremdgewordene Mittelalter trat wieder näher, man wurde sich der Armut bewußt in der man sich befand, man lernte die Reichthümer kennen, die dort vorhanden gewesen, die Schätze, welche auch jetzt noch zu

heben waren. Zugleich drängte die sinnlicher gewordene Poesie auch auf sinnlichere, imposantere Formen des religiösen Cultus hin, wie sie in der alten Kirche noch heute zu finden sind, man wurde von der Dichtkunst und ihren Forderungen aus zum katholischen Bekenntniß hinübergeführt und es fehlte nicht an solchen, welche nach irren Kämpfen bald in diesem Ruhe und Genügen fanden. Dazu die Bekanntschaft mit Calderon.

Es ist auffallend, wie groß der Einfluß war, den dieser ausländische Dichter plötzlich gewann. Hatte Shakespeare wesentlichen Antheil an den Bewegungen der siebziger Jahre gehabt, an einer fruchtbaren Gährung, aus der sich so viel Treffliches und Aechtes abgeklärt hat, so nimmt Calderon in Beziehung auf die neue Schule in den neunziger Jahren dieselbe Stelle ein, ja sein Einfluß scheint noch größer und unmittelbarer zu sein. Nicht nur seine katholische Auffassung entsprach der eintretenden Strömung, sondern auch die frische und bunte Farbe seines Colorits und das Phantastische seiner Erfindungen; einen Hauptpunkt aber bilden die von ihm gebrachten Formen. Im Verhältniß zur großen Productionslust des jungen Geschlechtes hätte es nicht nur an Inhalt, sondern auch an Form gefehlt; was so begierig gesucht wurde, war nun hier geboten und lebhaft griff man zu. Ich bin geneigt diesem Umstand ein nicht geringes Gewicht beizumessen, denn überall, in Kunst wie in Wissenschaft, zeigt sich, daß dargebotene Formen und Formalismen für die Nachfolge einer Jüngerschaft ganz besonders einladend sind: hier finden sich die schwächeren Geister bald zurecht und leben dann wohl in der angenehmen Täuschung mit der neuen Form auch einen neuen Inhalt zu besitzen. Es bedarf aber heutigestags keiner weiteren Ausführung, wie wenig Calderon mit Shakespeare zu vergleichen sei, der Uebergang von jenem zu diesem kann nicht als Fortschritt betrachtet werden, sondern ist offenbarer Rückschritt, die Hauptsache aber bleibt, daß Shakespeare ein Durchgang war, ein Weg um zu Leben und Natur zu gelangen, ja zur Eigenheit des Schaffens, während dies von Calderon durchaus nicht gilt,

der vielmehr von der mühsam gewonnenen Freiheit nur wieder zu einer neuen Abhängigkeit zurückführte, überdies zur Manier, in der That ein so auffallender Rückschritt, daß er sich nur durch die allgemeine Constellation erklären läßt. Die Schlegel und die gesammte romantische Schule hat den spanischen Dichter augenscheinlich weit überschätzt; viel richtiger hatte hier Lessing geurtheilt (s. o.), aber auch Schiller. Wir finden sein noch so günstig als möglich gefaßtes Urtheil in einem Brief an Körner vom 6. October 1803, also nach dem Erscheinen von Schlegels Uebersetzung: „Was Du von Calderon sagst, finde ich sehr richtig."

Und Körners Worte, auf welche Schiller hier antwortet, hatten gelautet: „Ueber Schlegels Calderon habe ich Dir wohl noch nichts geschrieben. Eine üppige und rege Phantasie ist in Calderon nicht zu verkennen, aber was man Gemüt nennt, scheint ihm zu fehlen. Seine Gestalten sind flach, und er spielt nur mit seinem Stoffe, anstatt ihn mit Liebe zu behandeln. In dieser Rücksicht steht er weit unter Shakespeare. Auch das Regellose des Plans ist bei Shakespeare von ganz anderer Art" u. s. w. Ferner: „Shakespeare ist kühn, aber Calderon ist frech, und in dieser Frechheit, für die es nichts Heiliges giebt, glaubt mancher das Genialische zu finden. In der Uebersetzung waren mir die Trochäen des Dialogs ungenießbar und schleppend. Ob sie es auch im Original sind, weiß ich nicht." Und diesen Worten stimmte Schiller bei, will dann aber doch dem Calderon in seiner Art die Meisterschaft nicht nehmen. Er habe nur Sinnlichkeit und Leidenschaft an Stelle der moralischen Tiefe des Gemüts, aber selbst das, was regellos erscheine, werde durch eine höhere Einheit zusammen gehalten. Ob sich dem letzteren Entsprechendes bei den Romantikern finde, bleibt fraglich und selbst Calderons Darstellung der Leidenschaft dürfte zweifelhaft bleiben, sobald wir sie mit Shakespeare vergleichen.

In der That kann nur das Zusammentreffen ganz besonderer Umstände, nur die starke Luftströmung des Zeitgeistes uns erklären,

wie begabte Männer und sonst klar sehende Kritiker plötzlich die von Shakespeare eröffnete Bahn verlassen und sich, tief herabsteigend, einer anderen zuwenden konnten, von jenem Zauberspiegel der Welt zu einem Puppenspiel und Guckkasten, von der Freiheit zu einer neuen Fessel; wie man ferner neben Werken Goethes und Schillers an Alarcos und Lacrimas Gefallen finden, wie man von Octavianus sich den Beginn einer neuen Kunst versprechen konnte! Um so begreiflicher aber wird es, daß die talentvollen Anhänger der Romantik selbst nicht lange in derselben verweilt haben, daß Ludwig Tieck es bei seinen zwei Stücken bewenden ließ und später einen ganz andern Weg einschlug, daß Wilhelm von Schütz seinem Lacrimas kein zweites an die Seite stellte. Nicht minder Alarcos und Roland blieben einzeln, freilich war Friedrich Schlegel überhaupt kein Dichter, aber auch Fouqué suchte einen Rückzug ins Nordische und legte bald die Calderonische Form ab, Arnim, Brentano, Hoffmann aber zogen sich mehr und mehr in die Prosa zurück, oder suchten seitwärts abzulenken. Eine neue Bahn, wie man so sehr gehofft, so stark ausgesprochen, war also nicht eröffnet.

Dagegen ist viel Widerspruchvolles in diesen Bestrebungen, wie schon gelegentlich darauf hingewiesen worden. Man wollte eine christlich-germanische Poesie, eine deutsche; aber man folgte einem fremden Vorbilde und nahm statt des Christlichen das Katholische. Man wollte volksmäßig sein, naiv, einfältig: aber man bewegte sich in künstlichsten Formen, verfiel gesuchten Phantastereien. Man wollte tief, gemütvoll sein, und begab sich in Aeußerlichkeiten, verletzte gerade auf dieser Seite die Forderungen der Kunst auf's gröblichste. Das Ergebniß der neuen Kunstbestrebung war in vieler Hinsicht die offenbare Kunstlosigkeit; aber reich und erfinderisch war man an Beschönigungen aller Art, während man im Grunde den verschiedenen und widersprechenden Mustern nur ihre Fehler abgeborgt hatte. Mit den Formen Calderons verdeckte man den Mangel an Inhalt und Leben, der Anschluß an alte, volksthümliche Poesie führte zu arger Vernachlässigung der Sprache, oft zum

trivialsten Ausdruck, der sich als naiv, als unschuldig wohl gar empfehlen sollte.

Ist nun hier mancherlei Irrung, ja Verirrung, so darf das doch nicht hindern ein gewisses Recht dieser Richtung, so wie die Nothwendigkeit der Reaction anzuerkennen. Bei aller Unklarheit und Uebertreibung lag ein richtiges Gefühl zu Grunde, in welcher Himmelsgegend das Gebiet der Poesie zu suchen sei. Man wollte aus der Prosa und Alltäglichkeit heraus, dann besonders aus dem Verstandesmäßigen und Rhetorischen, letzteres mit Opposition gegen Schillers Nachahmer und gegen ihn selbst, jenes insbesondere gegen Iffland und Kotzebue und wiederum Voß und den Werneuchener Schmidt. An Stelle der sentimentalen Landschaftsmalerei suchte man eine mehr poetische. Ein unanfechtbares Verdienst bleibt das Schürfen nach im Volk lebender Poesie und das Wiederaufsuchen und Anknüpfen der zerschnittenen Fäden des Zusammenhangs mit der Poesie der alten großen Zeit des deutschen Kaiserthums. Dabei ist nicht zu vergessen, daß die fromme Richtung auch eine ernstere Auffassung der Liebe und eine keuschere Behandlung geschlechtlicher Verhältnisse zur Folge hatte, mit Widerwillen und Entrüstung wendete man sich ebensowohl von der rohen als lüsternen Darstellung ab, aber auch die tiefer liegenden verfänglichen Conflicte, bei denen Goethe verweilt, wurden fern gehalten. Der Gewinn war für die Sittlichkeit und für die Poesie gleich groß, denn man war jetzt veranlaßt sich nach anderen Motiven umzusehen, woran es so sehr gefehlt hatte. Die eröffneten Quellen mittelalterlicher Poesie gaben hier Stoff in Fülle, und immer besser wurde man damit bekannt. Fouqué besonders ist hier zu rühmen, und darin liegt seine Stärke. Im Ganzen ist besonders festzuhalten, daß eben hier wiedergebracht werden sollte, was verlernt war durch die Wendung, welche auch die deutsche Poesie unter Opitz genommen. Opitzens neue Kunst hatte sich von allem Volksmäßigen abgekehrt, das tiefere Gemüts- und Seelenleben unberührt gelassen, dafür aber eine formelle Bildung, deren die Sprache freilich dringend bedürftig war,

zugleich mit oratorischer Ausbildung gebracht, und auf diesem Wege Form und Inhalt zu wahrem Pathos erhoben. Es culminirt dies in Schiller, und sicherlich kann die Tragödie, so wie überhaupt alle Poesie desselben nicht entbehren — nur darf es nicht geschehen auf Kosten jener tiefer liegenden, anspruchsloseren Vorzüge. Hiervon hatten die Romantiker ein gewisses Bewußtsein, sie wollten das Volksmäßige, Naive, unmittelbar Musikalische, zumal in der Lyrik, die allzu oratorische Ausbildung des Wortes widerstrebte ihnen. Darauf beruht denn großentheils auch ihre Abwendung von Schiller und dessen Unterschätzung.

Sind doch aber auch Goethe und Schiller von der Romantik nicht unberührt geblieben. Es besteht hier eine unleugbare Beziehung, welche wohl um einige Schritte zu verfolgen ist. Fällt die Entwickelung der neuen Schule in die letzten Jahre des vorigen und in die ersten des gegenwärtigen Jahrhunderts, so hat Schiller sie im Wesentlichen noch erlebt, Goethe sie sogar überlebt; auch giebt es ja von ihnen mancherlei Urtheile über dieselbe. Sie konnten diese neuen Bestrebungen nicht unmittelbar gutheißen und annehmen, aber sie haben sich doch auch nicht bloß ablehnend gegen dieselben verhalten, ja ihnen wohl selbst einen Einfluß gestattet. So wenig sich verkennen läßt, daß die Heroen deutscher Poesie lange vor diesem jüngeren Geschlecht das romantische Element mit ihrer Poesie besaßen, wie ja Stolberg, Bürger, selbst Hölty, schon in diese Bahn einlenken — wie könnte auch, was allgemeiner Besitz der Poesie ist, der besondere einer Schule sein! — so haben sie doch, als die Strömung der Zeit sich nach dieser Seite hin entschied, das Romantische in mancher Rücksicht stärker hervortreten lassen. Dies gilt besonders von dem damals noch in voller Manneskraft stehenden Schiller, der, nicht minder als Goethe, alles zu nutzen, aus allen Blumen Honig der Poesie zu saugen wußte. Tieck deutet an (s. o.), daß seine Genoveva auf Schillers Maria und auf seine Jungfrau von Einfluß gewesen. Die Zeit des Erscheinens dieser Werke macht es möglich und es ist an sich auch

gar nicht unwahrscheinlich; aber wie sehr hat Schiller in der Maria die Begeisterung für den Katholicismus dramatisch verarbeitet und wie glanzreich entwickelt sich diese religiöse Anschauung in der Jungfrau von Orleans, wie tief und innig verschmilzt sich hier dieselbe mit dem gesammten romantischen Inhalt! Die ganze romantische Schule war nichts Aehnliches zu geben im Stande, so daß Schiller hier recht eigentlich erst die Blüte gebrochen hat. Auch die Anwendung der südlichen Formen ist hier eben so maaßvoll und angemessen als wirkungsvoll. Gleiches gilt in den Gedichten von dem Kampf mit dem Drachen und dem Gang nach dem Eisenhammer, wo aber doch Schiller auf eigenen Füßen steht, sofern er, wie Goethe hervorhebt, aus seiner schwäbischen Heimat den Katholicismus kannte und auch in seiner poetischen Schöpferkraft hier frei gestaltete. Man wird also wohl am richtigsten sagen, Schiller habe diese Seite seines poetischen Fonds besonders herausgekehrt zur Zeit, da sich allgemeinere Empfänglichkeit dafür vorfand.

Anders steht es mit Goethe. Ihm liegt das Romantische noch viel näher, er hat diese Töne schon früher stark und rein angeschlagen, ja besonders beigetragen, den Romantikern diesen Weg zu weisen, seine gesammte Dichtung ist mehr naiv als deklamatorisch, mehr phantasiereich und phantastisch. Es ließe sich begreifen, daß die einseitige Uebertreibung ihm nicht behagt habe; aber gerade auch zur Zeit, da die Romantik aufzuschießen und zu wuchern anfing, wollte er von dem nordischen Spuk sich abwenden zu den reinen Formen der Griechen hin — freilich zu den Formen. Als nach Schillers Tode und in späterer Zeit überhaupt die Form ihm wichtiger wurde und er nach verschiedenen Formen, jetzt auch nach denen der südeuropäischen Poesie griff, da finden wir auch Annäherung an die Tonart Calderons und Befreundung mit derselben. In dieser späteren Periode nun hat Goethe nicht Weniges gegeben, was nahe Verwandtschaft mit der Dichtungsart der jüngeren Schule zeigt und dann natürlich nicht wenig beitrug, diese auf

ihrem Wege zu bestärken. In den besten Leistungen von Fouqué und selbst auch von Tieck, namentlich aber in Fouqués Rübezahl, den wir darum besonders ins Auge faßten, werden Verse und Strophen gelesen, die sehr nahe mit den späteren von Goethes Hand übereinkommen, ja hie und da ihnen zum verwechseln ähnlich werden. Ueberhaupt wies Goethes im Alter entwickeltes und bevorzugtes Formtalent schon auf die entsprechende Richtung der Romantiker hin; es wäre aber auch nicht allzu kühn, zu behaupten, die starke Phantasterei, welche in dem zweiten Theil des Faust herrscht, so wie die willkührliche Behandlung des Ganzen, habe in den allgemeinen Ausschweifungen der jungen Zeitgenossen Anhalt und Beispiel gefunden, so daß damals weniger auffallend erschien, woran wir heute wieder Anstoß nehmen.

Es läßt sich Goethes Berührung mit der Bestrebung der Romantiker sogar noch näher verfolgen. Ich finde sie besonders auch in zwei Stücken, der Helena und der Pandora. Der Dichter, der eben erst von den reinen Formen der Griechen gesprochen hatte und den düstern Spuk des Mittelalters abthun wollte, machte plötzlich eine Wendung, bei welcher der Einfluß der neuen Schule sich schwer in Abrede stellen läßt. Die Schlegel hatten die Poesie des Mittelalters der des Griechenthums mit mindestens gleicher Berechtigung gegenübergestellt: diesen Gegensatz faßte Goethe auf, und er ist es, den er in der Helena poetisch verwerthet bis auf die Verschiedenheit der Form, Maaß und Reim (s. o.). Leichter dann vermischen sich in der Pandora, die sich so sehr in der Form bewegt, die Rhythmen der griechischen Tragiker mit den gereimten Trochäen Calderons und im zweiten Faust verspricht der Mythus von Euphorion, dem Sohn des mittelalterlichen Faust und der griechischen Helena, zugleich der Verein des Nordens und Südens, eben das höchste der Poesie, ihre glanzvolle Zukunft, eine Erfindung, welche schwerlich gedacht werden kann ohne den Vorgang der Romantiker und welche kennzeichnend ist für die Zeit, in welcher sie herrschte. Aber man sieht auch, daß Goethe immer noch die Antike

beibehält und keineswegs sich mit jenen auf gleichen Boden stellt. Wie wäre das auch möglich?

Der große Dichter hatte schon früh der Phantasie den freiesten Spielraum gegeben, wir erinnern an sein Gedicht:

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit niemand streit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen
Seltsamen Tochter Jovis,
Der Phantasie.

Und im folgenden sorgt er, daß die alte Schwiegermutter Weisheit das zarte Seelchen Ja nicht beleid'ge! Aber eben dieses zarte Seelchen wurde von den Romantikern in anderer Art gemißbraucht, sie gingen, wohl eben auch, weil ihre Flügel zu kurz waren, zur Phantasterei über, und wir verstehen recht wohl, wie sehr das bei dem Dichter jener schönen Zeilen innersten Widerwillen erregen mußte. Daher denn sein wohlbegründetes Urtheil: „Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano hund Andere arbeiten und treiben's immer fort; aber alles geht durchaus ins Form- und Charakterlose. Kein Mensch will begreifen, daß die einzige und höchste Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei und in der Gestalt die Specification, damit ein jedes ein Besonderes und Bedeutendes werde, sei und bleibe. Es ist keine Kunst sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen; etwas muß immer daraus entstehen."

Endlich ist, um über das Wesen der Romantik ins Klare zu kommen und dasselbe in seinem ganzen Umfange zu fassen, noch ein Blick auf die Parallel-Erscheinung in der Kunst zu werfen. Es dürfte bekannt sein, daß die Romantik nicht in der deutschen Litteratur einzeln steht, sondern daß sie in der deutschen Malerei eine

genau entsprechende Richtung der Zeit neben sich hat. Wer hätte nicht von dem alterthümelnden und katholisirenden Nazarenismus gehört, der herrschenden Richtung der deutschen Künstler in Rom in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts! War Rom der Mittelpunkt, so ging sie doch von Deutschland aus, ja aus dem Schooß derselben Verbindungen, aus denen die Romantik der Poesie erwuchs. Die beiden Schlegel, besonders der jüngere, haben auch hier Antheil, noch mehr Tiecks Jugendfreund Wackenroder. Heinrich Wilhelm Wackenroder war 1772 zu Berlin geboren, hatte in Erlangen und Göttingen studirt, war später Kammergerichts-Referendar in Berlin und starb hier am 13. Februar 1798. Er hatte in Nürnberg und Bamberg die Eindrücke altdeutscher Kunst, darauf der italienischen in Dresden empfangen und verarbeitete dieselben im Sinne seiner Zeit und seiner befreundeten Kreise. So erwuchsen die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", von L. Tieck 1797 herausgegeben, in neuer Auflage 1814, ferner: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst, herausgegeben von Tieck 1799. Diese Werke, sehr im Gegensatz zu den damaligen Bestrebungen Goethes und Meyers, wollten in der Kunst das Religiöse, das Kirchliche und wiederum das Nationale, und wendeten ihre Aufmerksamkeit besonders den tiefen und innigen Werken der ältesten Schulen, sowohl den italienischen als den deutschen zu, welche noch nicht im Besitz der mehr äußeren Vorzüge sind, diese aber in dem Ausdruck der Frömmigkeit, der Hingebung und Inbrunst ersetzen. Von hier aus begann man die lange Zeit geringgeschätzten Werke alter Kunst, namentlich auch der deutschen und burgundischen, wieder in Ehren zu halten und es bildete sich in solchem Sinn eine neue Schule, zunächst der Malerei, die ihren Mittelpunkt in Rom fand. Sie floh allen Sinnenreiz, strebte nur nach den bezeichneten inneren und in der That höheren Vorzügen. Fehlte es dabei nicht an Uebertreibung und Ausartung, welche von Gegnern lebhaft erfaßt wurde, so sind doch aus dem Schooß dieser ernsten Bestrebungen, die damals eine Nothwendigkeit waren,

bedeutende Leistungen und glänzende Namen hervorgegangen; wir nennen hier statt aller anderen nur Cornelius und Overbeck, denen die gleichartige Poesie wohl kaum die ihrigen zur Seite stellen kann. Von hier aus ist nicht nur die Wiedererweckung deutscher Kunst hervorgegangen, sondern es haben diese Bestrebungen auch unbestreitbaren Zusammenhang mit der Wiedererweckung Deutschlands. Letzteres wenigstens läßt sich aber auch von dieser Poesie nicht in Abrede stellen.

Man kann die Frage aufwerfen, ob es das unzureichende Talent dieser Dichter sei, welches die Romantik nicht zu gesundem Gedeihen gelangen ließ, oder ob die Schiefheit der Richtung selbst vielmehr das Talent unterdrückt habe. Es kommt der Wahrheit wohl am nächsten, wer beides annimmt, bei den Einzelnen bald mehr das Eine, bald das Andere. Gewiß ist, daß diese Dichter, was sie an poetischem Besitz hatten, nicht zur Geltung brachten — sie ließen hier also eine Erbschaft ihren Nachfolgern — in der Lyrik besonders Joseph von Eichendorff, nicht minder auch Ludwig Uhland — sie fiel zum Theil lachenden Erben zu, darunter sogar einem faunisch lachenden.

Neunundzwanzigstes Buch.

Dramatiker.

I.

Dramatiker.

Die Zeit von Schillers Tod bis zu den Freiheitskämpfen ist nicht leer an dramatischen Bestrebungen; wie hätte auch ein so glänzender Beginn, ein so rege gewordenes Interesse plötzlich aufhören können! Aber diese Zeit, wir ermessen es, war einer ruhigen Entwicklung nicht günstig, eine neue Gährung, wie dargestellt worden, hatte die Geister ergriffen und wirkte selbst auf diejenigen ein, die sich nicht unmittelbar zur Schule bekannten; die herabgestimmten Forderungen aber riefen auch solche auf den Kampfplatz, deren Kräfte dafür nicht ausreichten. Wir bekommen jetzt auf dramatischem Gebiet noch fernere Erscheinungen, die vielleicht nicht möglich waren, wenn Schiller hätte fortfahren können Werke von solchem Gewicht zu stellen, wie die seiner letzten Lebensjahre.

Es sind besonders zwei Dichter, auf welche wir hier den Blick zu richten haben, Zacharias Werner und Heinrich von Kleist, und beide, obwohl ihrer Anlage nach sehr verschieden, stehen sich doch gleich in der innern Unruhe und Verworrenheit ihres Lebens, welche allein schon Beruhigtes und Vollendetes nicht erwarten läßt. Sind sie auch nicht ins Volk gedrungen, weder zu ihrer Zeit noch später, so sind sie doch der Literatur erhalten worden, und hier ist durch liebevolle Aufmerksamkeit das Erforderliche in vollem Maaß geschehen. Wir aber messen den Grad der Ausführlichkeit unsrer Betrachtung nach dem Maaß des Verdienstes ab, das wir ihnen zugestehen dürfen.

II.

Zacharias Werner.

Friedrich Ludwig Zacharias Werner ist zu Königsberg in Preußen am 18. November 1768 geboren, Sohn des dortigen Professors der Geschichte und Beredtsamkeit, von mütterlicher Seite Großneffe des Dichters Valentin Pietsch. Er besuchte Gymnasium und Universität seiner Vaterstadt, um die Rechte zu studiren; im Jahr 1790 machte er eine Reise nach Berlin und Dresden, kehrte dann nach Königsberg zurück und ward 1793 als expedirender Sekretär angestellt, später in Warschau. So untergeordnet das Amt war, so erfüllte er doch dessen Pflichten 12 Jahre lang, während dieser Zeit aber war er dreimal verheiratet, zuerst mit einer Person von mehr als zweifelhaftem Ruf, darauf mit einem guten frommen Kinde, von beiden ward er geschieden, dann heiratete er eine Polin, die so wenig deutsch verstand als er polnisch; und auch diese letzte Ehe mußte später gelöst werden. Er verkehrte in Warschau mit dem bekannten Novellendichter Hoffmann, mit Mnioch und Hitzig. Sein Chef, der Gefallen an seinen schon damals gedruckten Dramen fand, bewirkte seine Versetzung nach Berlin und wußte ihm hier möglichste Muße zu verschaffen. Hier brachte er seinen Luther auf die Bühne. Im Jahr 1807 reiste er über Frankfurt und Köln nach Gotha, fand daselbst günstige Aufnahme bei dem excentrischen Herzog, und begab sich darauf nach Jena und Weimar. Goethe kam ihm freundlich entgegen,

fühlte sich aber doch bald von der Wunderlichkeit des Mannes abgestoßen. Ihm ward jetzt vom Fürsten Primas Dalberg eine Pension zu Theil, die später der Herzog von Weimar übernahm, und der Großherzog von Hessen gab ihm den Hofrathstitel. Er brachte darauf im Sommer 1809 einige Zeit in Coppet in der Umgebung der Frau von Stael zu, und ging alsdann, im November des Jahres, über Turin und Florenz nach Rom. Hier erfolgte sein Uebertritt zur katholischen Kirche am 19. April 1811. Zugleich begann er theologische Studien; im Herbst 1813 kehrte er nach Frankfurt a. M. zurück, um dann 1814 in das Seminar zu Aschaffenburg aufgenommen zu werden und am 14. Juni die Priesterweihe zu empfangen. Er wendet sich demnächst nach Wien, zur Zeit des Congresses, und macht hier durch seine Predigten und das Seltsame seiner Erscheinung Aufsehen. In gleicher Absicht reist er in österreichischen Landen umher, bis nach Venedig. Die Jahre 1816 und 17 bringt er dann wieder bei einer polnischen Familie im russischen Polen zu, 1819 im Hause des Fürst-Bischof von Wien, Grafen Hohenwarth. Im Herbst des nächsten Jahres verfiel er in Siechthum und starb am 17. Januar 1823, als er eben damit umging in den Orden der Redemptoristen zu treten. Er hatte, so wird erzählt, schon das Ordenskleid angelegt, als er es plötzlich wieder ablegte und aus der Congregation ausschied. So unberechenbar war die Bahn dieses Irrsternes.

Schon in der Jugend ließ Werner eine Sammlung von Gedichten drucken, ganz im Geist der Zeit, d. h. aufklärerisch und ungläubig, besonders ausgezeichnet durch gröbliche Satire auf Mönchsorden und alles, was ihm später für so heilig galt. Seine ersten, zu Warschau verfaßten Dramen, „die Söhne des Thales" und „das Kreuz an der Ostsee", ließen ein dramatisches Talent erkennen und machten Versprechungen, welche jedoch später unerfüllt geblieben sind. Das erstere Stück las Schiller während seiner Anwesenheit in Berlin und es erregte seine Aufmerksamkeit, die folgenden, welche er nicht erlebte, hätten ihn freilich abgekühlt.

„Luther oder die Weihe der Kraft“ konnte durch Einschränkungen für die Bühne brauchbar gemacht werden, Iffland, der die Rolle des Luther gab, hatte ein lebhaftes Interesse für das Stück, und es scheint in Berlin Eindruck gemacht zu haben. Auch das ein Zeichen der Zeit, denn gegenwärtig würde man wohl selbst in weitesten Kreisen das Gefühl haben, wie wenig der Gegenstand sich für ein Theaterstück und für die Bühne eignet. Den großen Reformator von den Brettern herab sprechen zu lassen wie vor dem Concil zu Kostnitz, wobei das Evangelium und dessen Inhalt unvermeidlich ist, darf unzweifelhaft für arge Profanation gelten. Aber auch sonst ist manches was anstößt; selbst der alten Kirche war man mehr Achtung schuldig und die Art, wie die jungen Nonnen sich sogleich heiratslustig zeigen, ist eben zu lustig für ein ernstes historisches Stück. Bei richtigem Gefühl für Religiöses war das Werk nicht möglich, weder für den Autor, noch das Publicum. Aber auch sonst fehlt es nicht an Seltsamkeiten, z. B. die Kinderliebschaft des 15jährigen Famulus Theobald zur neunjährigen Gesellschafterin Catharinas. Von spätern Dramen erscheinen besonders beachtenswerth: Attila, König der Hunnen und die Mutter der Maccabäer. Attila ist höchst seltsam, hier ist alles willkührlich und unbegreiflich; wir sind in einer verkehrten Welt, denn der grausame Held erscheint im Stück höchst sentimental, sein Tod, hier vielmehr seine Ermordung, soll Rührung für ihn erwecken; ihm gegenüber seine Geliebte, Hildegundis, wüthend und mordschnaubend. Attila, der sie zärtlich liebt, hat ihren früheren Geliebten getödtet, sie erschlägt dafür seinen neunjährigen Sohn mit dem Beil und darauf ihn selbst. Honoria, eine etrurische Prinzessin, hat dagegen eine unbegreifliche Liebe zu Attila, der Geißel Gottes, obwohl sie ihn noch nicht gesehen, ihr Vater, Bischof Leo, erklärt ihr, es beruhe das auf einer von Gott geordneten Harmonie der Seelen und — vermält sie, die indeß Nonne geworden, im Tode mit Attila, über den er zuvor seinen Segen gesprochen. Der Held wird im letzten Act schläfrig, spielt auf seinen Tod an,

schlummert wirklich auf der Bühne ein, während der Dialog fortgeht und Hildegundis ihre Mordgedanken entwickelt. Alles hart an der Grenze des Unverstandes und des Abgeschmackten.

Die Mutter der Maccabäer wäre ein großer Stoff, in der starken Hand eines gesunden Künstlers — Werner behandelte ihn mit Ueberspannung aller Art, mehr gräßlich als heroisch und erreichte, daß Goethe, als er das Stück gelesen, verschwor, noch ein anderes Werk eines neueren Dramatikers in die Hand zu nehmen. Wir lesen XXXII, 176: „Werners Maccabäer und Houwalds Bild traten mir, jedes in seiner Art, unerfreulich entgegen; sie kamen mir vor wie die Ritter, welche, um ihre Vorgänger zu überbieten, den Dank außerhalb der Schranken suchen. Auch enthielt ich mich von dieser Zeit an alles Neueren, Genuß und Beurtheilung jüngeren Gemüthern und Geistern überlassend, denen solche Beeren, die mir nicht mehr munden wollten, noch schmackhaft sein konnten.“ Noch stärker äußert er sich bei Gelegenheit von Cousins philosophischen Fragmenten; XLVI, 269: Der Philosoph bemühe sich die Labyrinthe deutscher Denkart und Kunst zu durchwandern und darzustellen: „Werners Leben und Schriften scheinen sie mit dem billigsten Ernst behandelt zu haben; aber wir gestehen gern, daß uns der Mut fehlte, jenen Complex von Vorzügen, Verirrungen, Thorheiten, Talenten, Mißgriffen und Extravaganzen, Frömmlichkeiten und Verwegenheiten, an denen wir mehrere Jahre, bei redlich menschlicher Theilnahme, bitterlich gelitten, nochmals historisch-kritisch gelassenen Schrittes zu verfolgen.“

Nicht zu übersehen ist, daß Werner im Jahre 1814 seiner Weihe der Kraft „die Weihe der Unkraft“ als Abschwörung entgegenstellte, daß aber die 1818 erschienene „Cunigunde, die Heilige“, welche eine Verherrlichung des Katholicismus sein sollte, diesem Standpunkt sehr wenig genügt. Das Stück schließt mit einer Prophezeihung der Größe des Hauses Habsburg.

Werners „Theater“ liegt mir in sechs Bänden vor, aber keins der darin enthaltenen Stücke hat Hoffnung wieder auf die Bühne

zu kommen; gespielt zu ihrer Zeit wurden wohl nur die Weihe der Kraft, an mehreren Orten, ferner zu Weimar das zum Geburtstag der Herzogin Louise vollendete Drama Wanda, dann aber der „Vierundzwanzigste Februar“. Das letztere Stück, das den Reigen der Schicksalstragödien eröffnet, behalten wir mit diesen einer besondern Betrachtung vor (s. w. u.) Daß aber Werners Poesie überhaupt aus dem Kreise des Lebens ausgeschieden ist, hat seinen Grund nicht sowohl in der Abwesenheit des productiven Vermögens als vielmehr in dem Mangel an Charakter und sittlichem Halt. Nicht der Wechsel des Bekenntnisses und der Gesinnung, denn dieser kann ernst und wahr sein, sondern die innere Verworrenheit und gerade der Mangel an Ernst und Wahrheit spricht dem Dichter das Urtheil. Es sind Aeußerungen vorhanden, nach denen er auch kein ehrlicher Katholik war, sondern dies Bekenntniß nur für eine Kunstreligion nahm, für ein poetisches Costum, während für die Prosa eine ganz andere Auffassung daneben gehen könne. Dieselbe Leichtfertigkeit, welche sich in seinem sittenlosen Leben zeigt und sich selbst bei der Aenderung des Glaubens noch fortsetzt, diese scheint auch in seiner künstlerischen Production überall hindurch und macht dieselbe werthlos.

III.

Heinrich von Kleist.

Ganz anders sein Zeitgenoß, den wir mehr zu bedauern als anzuklagen haben, wie er denn auch eine ungleich höhere Stufe der Kunst einnimmt. Heinrich von Kleist wurde am 10. October 1776 zu Frankfurt an der Oder geboren; leider bringt die ausführliche Lebensbeschreibung Ludwig Tiecks keine nähere Nachricht über die Famile und ihren etwanigen Zusammenhang mit dem Frühlingsdichter Ewald v. Kleist. Zum Militärdienst bestimmt, war seine erste Schulbildung ziemlich gering, er trat bei einem preußischen Regiment ein und diente als Junker in dem Rheinfeldzug des Jahres 1793; der Dienst im Frieden behagte ihm wenig, so daß er gegen das Ende des Jahrhunderts die militärische Laufbahn verließ und sich in Frankfurt a. O. dem Studium zuwandte. Er scheint wenig an eine bestimmte künftige Beamtenstellung gedacht zu haben, denn sein Hauptinteresse besaßen Naturwissenschaften und vor allem Mathematik, der er, eben wie Lessing, sich mit großer Kraft des Geistes widmete.*) Es muß dies aber um so mehr hervorgehoben werden, als sich darin sogleich der geistige Charakter Kleists ausspricht, den man nun auch in seinen

*) Meine Nachricht darüber stammt von meinem (1836) früh verstorbenen Freunde, dem Kammergerichtsrath Carl Wünsch, einem geborenen Frankfurter, Sohn des dortigen Professors, dessen fleißiger Zuhörer Kleist gewesen.

Werken wiederfinden wird, zumal wenn wir von seiner Aeußerung hören, selbst die poetische Composition habe etwas Algebraisches. Jedenfalls liegt darin das energische Streben des Dichters nach Bestimmtheit, Schärfe und Folgerichtigkeit ausgesprochen, das ihn von vorn herein von den Romantikern unterscheidet, deren Bahnen er doch im weiteren Verlauf berührt hat. Nach Beendigung seiner akademischen Studien erhielt Kleist eine Anstellung in dem Ministerium des Ministers v. Struensee, verlobte sich auch darauf; aber innere Unruhe, mit der er sich und seine Braut quälte, ließ ihn hier nicht festen Fuß fassen. Im Jahr 1801 gab er seine Stellung auf, und ging nach Paris, um hier seine naturwissenschaftlichen Bestrebungen fortzusetzen; auch wird ihm die Absicht zugeschrieben, dort die Kantische Philosophie zu verbreiten. Da er selbst nicht sehr tief in diese eingeweiht war, scheint hier ein praktischer Gesichtspunkt vorgewaltet zu haben: er hoffte dort ein Verlangen nach ihrer Kenntniß zu finden und er werde dadurch sich eine Stellung bereiten können; worin er sich freilich stark getäuscht sah. Als er hier keinen Boden des Fortkommens fand, wandte er sich nach der Schweiz, sein Gedanke war, mit dem geringen Rest seines Vermögens ein Bauergut zu kaufen und als Bauer zu leben. Mittlerweile erwarb er die Freundschaft von Heinrich Zschokke und Ludwig Wieland. Im geselligen Verkehr mit diesen literarischen Männern wurde der Wettstreit einer Novelle nach gegebenem Stoff beschlossen: so erwuchs Kleists Novelle „die Famile Schroffenstein" und damit war seinem Streben eine neue Richtung gegeben; seine dichterische Anlage war zum Vorschein gekommen. Sie entwickelte sich während seines einsamen Aufenthalts am Thuner See; aber tiefe Gemüts-Verstimmung warf ihn auf das Krankenlager. Seine treue, besonnene Schwester kam, um ihn zu pflegen, ihn nach Deutschland zu geleiten. Nachdem er die Verbindung mit seiner Braut aufgelöst, setzte er seinen Wanderstab nach Weimar, und als sich hier keine Aussichten eröffneten, nach Dresden, wo Gleiches der Fall war. In Dresden arbeitete er

indessen wieder an seinem Trauerspiel Robert Guiscard, das er, so meldet Tieck, im Unmut schon zweimal vernichtet hatte. Er ging abermals nach der Schweiz, nach Italien und über Lyon nach Paris; schon auf der Reise überfiel ihn eine tiefe Seelenverstimmung, noch mehr in Paris selbst. Er begab sich nach Boulogne; da ergriff ihn Sehnsucht nach dem Vaterlande, aber in Mainz schwer erkrankt mußte er hier sechs Monate liegen bleiben. Endlich kam er nach Potsdam und darauf nach Berlin. Hier arbeitete er jetzt im Finanzministerium, bis die Schlacht von Jena alle Verhältnisse zerstörte und auch ihn unter den Flüchtenden nach Königsberg führte. Aber er kehrte nach Berlin zurück, wurde hier den französischen Behörden verdächtig, und ihn traf das Loos, nach Frankreich abgeführt zu werden, zuerst in das Gefängniß zu Jour, später nach Chalons. In dieser Gefangenschaft soll er viel gearbeitet haben. Als er die Freiheit erlangte, wendete er sich nach Dresden, dichtete hier seine Panthesilea und vollendete den Kohlhaas, zu dem er die Anregung während seines früheren Aufenthaltes zu Potsdam erhalten hatte. Mit Adam Müller gemeinschaftlich gab er auch die Zeitschrift Phöbus heraus, in der Stücke seiner Tragödien gedruckt wurden. Die Lage Deutschlands trübte sich indeß immer mehr, der Uebermut der Fremden erreichte ihren Gipfel. Vaterlandsliebe und Zorn gaben ihm jetzt seinen Hermann ein. Als 1809 der Krieg gegen Frankreich ausbrach, schrieb er sein Gedicht Germania. Er begab sich nach Prag und war im Begriff nach Wien zu gehen; aber die Wendung des Krieges und vollends der Friede schien jede Hoffnung auf die Befreiung Deutschlands auszuschließen; Kleist ging in trüber Stimmung nach Berlin und schrieb hier den Prinzen von Homburg; zugleich ließ er die „Abendblätter" erscheinen, die mehr Glück machten als sein früheres Journal. Er lernte in Berlin eine musikalisch gebildete Frau, Henriette Vogel, kennen, eine Bekanntschaft, die in eigenthümlichster Weise für ihn verhängnißvoll wurde, die nämlich seinen Selbstmord zur Folge hatte. Von diesem seltsamen Vorgang ist jetzt der frühere

Schleier fortgezogen: es ist in keiner Art ein Liebesabenteuer, wie das auch Kleist überhaupt und besonders in dieser Zeit durchaus fern lag. Die Frau litt an einem unheilbaren Uebel und hatte Kleist das unüberlegte Wort abgenommen ihr den Dienst zu leisten, den sie von ihm verlangen würde: sie meinte: ihr den Tod zu geben. Es geschah dies am 21. November 1811, an der Havel, auf dem Wege nach Potsdam. Beide hatten die Nacht durch mit Briefschreiben zugebracht. Selbstverständlich hatte Kleists Unmut und Hoffnungslosigkeit ihren Antheil an dieser Katastrophe. Kleists Biograph Tieck giebt nur eine leise Andeutung derselben und schließt: „das Vaterland verlor durch diese freiwillige Zerstörung einen seiner edelsten Söhne, kurz vor der Wiedergeburt und der Vernichtung jener Verhältnisse, welche ihn ängstigten. Gewiß wäre es Heinrich von Kleist in hohem Grade zu gönnen gewesen, daß er das Jahr 1813 mit seinem großartigen Aufschwung erlebt hätte, oder wenigstens das Jahr 1812 mit seinem mächtigen Schicksalsspruch!"

Von Kleists Persönlichkeit giebt uns Tieck, der mit ihm im Jahr 1808 zu Dresden verkehrt hatte, folgende Schilderung: „Heinrich von Kleist war von mittler Größe und ziemlich starken Gliedern, er schien ernst und schweigsam, keine Spur vordringender Eitelkeit, aber viele Merkmale eines würdigen Stolzes in seinem Betragen. Er schien mir mit den Bildern des Torquato Tasso Aehnlichkeit zu haben, auch hatte er mit diesem die etwas schwere Zunge gemein."

Die tiefe Seelenverstimmung, ja die Krankhaftigkeit des Dichters liegt auf jedem Schritt seines Lebens so sehr zu Tage, daß man eine freudige und gesunde Production nicht erwarten kann; wir finden allerdings diese Krankhaftigkeit, zumal wenn wir aufmerksam geworden, auch in seinen Werken wieder, aber auch, diese zugegeben, müssen wir immer noch bewundern, was er geleistet, vor allem aber beklagen, daß seine reiche Begabung nicht zu einer freieren und vollen Entwickelung gediehen. Der Mangel an inne-

rer Gesundheit führt ihn hie und da auf die Wege der Romantiker, welche ja die Zeit beherrschen, ebenso wie das Unruhige und Abspringende seines Wesens ihn auch im Leben ihnen gleich zu stellen scheint; allein seiner Natur nach steht er ihnen nicht gleich, namentlich in der Energie seiner Arbeit, denn jenes bequeme und wollüstige Sichgehenlassen kennt er nicht: seine Werke sind Ergebniß strengster Arbeit und des Strebens nach einem hohen Ziel, er haßte es, sich selbst zu täuschen. Eben dies, was wir so sehr zu schätzen haben, machte ihn unglücklich, erhöhte das Hypochondrische seiner Natur, dazu seine brennende Vaterlandsliebe und der schwer bewölkte Himmel der Zeit.

Schon der Herausgeber der Werke hat die einzelnen mit ausführlichen Kritiken begleitet; so schätzbar diese sind und so rathsam es ist, sie stets im Auge zu behalten, so schließen sie doch die unsrige nicht aus. Hält Tieck sich auch von dem Vorwurf frei, der häufig die Herausgeber trifft, daß er neben den Tugenden kein Auge für die Fehler seines Autors gehabt habe, dennoch giebt es Punkte, in denen ich nicht völlig mit ihm übereinstimme, also auch nicht den Leser ganz dieser kritischen Autorität überlassen möchte.

Wir haben schon über die Entstehung der ersten dramatischen Arbeit Kleists gesprochen, es ist „die Familie Schroffenstein", ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Als Erstlingsarbeit verdient es nicht nur Aufmerksamkeit, sondern Bewunderung, denn unzweifelhaft kündigt es einen bedeutenden Dramatiker an, sogar einen größeren, als der Verfasser geworden. Der Stoff hat große Aehnlichkeit mit dem von Shakespeares Romeo und Julia, der Haß zweier Häuser, die sich den Untergang geschworen haben, und über diese Kluft hinweg das Band einer zarten, ätherischen Liebe. Kleist hat das Werk reich und voll, sogar ein wenig verschlungen angelegt, aber schon sein erster Act, seine Exposition zeigt eine meisterliche Behandlung, im weiteren Verlauf begegnen wir Scenen von großer Schönheit, überraschender Wendung und schlagendem Effect, z. B. die zu Anfang des dritten Actes, und reichlich ist für Wechsel gesorgt,

die Zeichnung der Charaktere ist fest und sicher, nur die Lösung, wie dies auch Tieck bemerkt, bleibt zurück, und an mehreren Stellen herrscht Ueberfluß, stellt sich Schwerfälligkeit ein. Aber schon dies erste Stück, in dem sich eben so viel Talent als künstlerischer Verstand offenbart, überragt alle Dramen der Romantiker.

Die zweite Tragödie, „Robert Guiscard", ist leider Fragment geblieben; nur der erste Act konnte bei der Sammlung der Werke gegeben werden. Der Verfasser hatte, wie bemerkt worden, das Stück wiederholt umgestürzt, offenbar konnte er aber auch mit der letzten Fassung nicht zum Ziel gelangen und es war gerathen die Arbeit aufzugeben. Augenscheinlich haben ihm damals die griechischen Tragiker als Vorbild gegolten, Einflüsse der Uebersetzung des Sophokles sind unverkennbar. Nur daher lassen sich die langen förmlichen Reden erklären, so wie auch das Streben nach plastischem Ausdruck; ein Weg auf dem niemals ein lebensfähiges Drama erwachsen konnte. Eine besondere Seltsamkeit ist noch, daß „das Volk" als solches einen langen, wohlgesetzten Prolog spricht. Der Dichter war hier auf einen falschen Weg gerathen, und man muß ihm Glück wünschen, daß er davon zurückkehrte. Dies geschah indessen noch nicht sogleich, im Gegentheil, er ergriff einen antiken Stoff, um an diesem das Wesen griechischer Classicität, wie er es auffaßte, um so mehr auszuprägen; man vermutet, er habe im Gefühl seiner Kraft hier das leisten wollen, was Goethe nur noch schwach gelang. Aber seine innerste Natur widerstrebte dem, denn diese verlangte, in ihrer krankhaften Aufregung, zugleich das Gegentheil des Klassischen, das Sonderbare, das Abnorme. Merkwürdig genug, daß sich dem Dichter ein Stoff darbot, der eine Entwickelung nach beiden Richtungen hin zuließ: die Liebe und der Tod der Amazonenkönigin Penthesilea. Das Stück ist in hohem Grade kennzeichnend nicht nur für den Verfasser, sondern für die Zeit, namentlich wenn man es mit Goethes Helena und dem zweiten Theil des Goetheschen Faust, insbesondere der dem Euphorion zu Grunde liegenden Intention in Verbindung bringt. Offenbar suchte Kleist

gleichfalls nach einer Verbindung des Romantischen mit dem Griechisch-Klassischen, hierin das Höchste der Kunst und die Aufgabe der Zeit findend; die Art dieser Verbindung kann freilich eine sehr verschiedene sein, die von dem Dichter gewählte aber hat ihre besonderen Bedenken. Die Sage, oder will man lieber, das Mährchen von dem Amazonenstaat ist eines der kühnsten und abenteuerlichsten, welche das fabelreiche Griechenland der Welt gegeben. Je abenteuerlicher dieser Stoff, um so weniger war er zu dramatischer Behandlung geeignet, denn nur bei flüchtiger Berührung ließen so der Natur und aller Wahrheit Trotz bietende Verhältnisse sich aufrecht erhalten. Allein dafür hatten nun einmal die Romantiker, seit Tieck Mährchen dramatisch behandelt, den Sinn verloren und hier ging Kleist, von seiner Neigung zum Seltsamen geleitet, sogar noch weit über die Vorgänger hinaus. Dazu eine falsche Auffassung der griechischen Tragödie, der er zunächst nur die langen deklamatorischen Reden entnahm und deren Ton und Geist er wiederzugeben glaubte in einer gewissen gewaltsam erstrebten Plastik des Ausdrucks, hier Goethes Spur folgend. So erwuchs das höchst eigenthümliche Werk, das bei aller Wunderlichkeit doch wohl am reichsten ausgestattet worden mit der Kraft des dem Dichter nicht abzusprechenden Genius. Es ist, als ob er sich recht in dem Absonderlichen des Stoffes gefallen, gerade dessen Unnatur herausgekehrt hätte, als fühle er sich nur wohl an der schwindligen Grenze des Unmöglichen und spiele eben hier am harten Rande des Abgrundes mit den Formen des griechisch Klassischen. Dem entspricht die Charakterzeichnung und die ganze Erfindung. Die stolze Amazonenkönigin hat mit Achill gekämpft, sie ist in Liebe zu ihm entbrannt, ihr Stolz läßt es zu, da sie glaubt die Siegerin zu sein. Als aber Achill Anstalt macht, die Geliebte in seine Heimat zu führen, da erwacht ihr Stolz wieder, sie geräth in wilde Raserei, tödtet, zerreißt den Geliebten in Stücke, und giebt dann sich selbst den Tod. Das Ueberspannte liegt zu Tage. Tieck sagt: „Dieses Gedicht ist merkwürdig und läßt erkennen, wohin selbst ein ächtes

Dichtertalent geführt wird, wenn es sich gelüsten läßt das Unmögliche zur Aufgabe zu wählen, und in dem, was jenseit der Natur liegt, etwas Höheres als die Natur sehen zu wollen." Es bleibt freilich die Frage, ob ein wahres, gesundes Dichtertalent jemals auf einen solchen Abweg gerathen könne. In allen Kraftäußerungen des Stückes, welche auch wir in vollem Maaß anerkennen, blickt leider nur zu sehr die Krankhaftigkeit des Dichters hindurch, ebenso sein in Widersprüchen umher geworfenes Streben, so wie auch das ganze Unbehagen der Zeit, das hier gleichsam in geistiger Berauschung sich zu übertäuben suchte.

Nach Kleists eigener Aeußerung wollte er in seinem Käthchen von Heilbronn das Gegenstück zur Penthesilea geben; er sagt: „Die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen das eben so mächtig ist durch gänzliche Hingebung als jene durch Handeln." Auch der Grundgedanke dieses Stückes hat etwas Ueberspanntes, Krankhaftes, denn es bewegt sich in einem höchsten Extrem.*) Aehnlich wie in der Griseldis wird hier die Liebe des Weibes und dessen Hingebung über alle Grenzen getrieben, nicht nur die der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, sondern auch die des Edeln und Schönen. Allerdings ist die weitgehende, ja selbst unbegrenzte Hingebung des weiblichen Herzens ein schönes poetisches Motiv, besonders der germanischen Auffassung zusagend, und demgemäß auch verschiedentlich in der deutschen Sage und Volksdich-

*) E. v. Bülow theilt in dem von ihm herausgegebenen Supplementbande zu den Werken Kleists noch ein Näheres mit, das wir nicht übergehen mögen: „Im Körnerschen Hause lernte Kleist ein reiches und liebenswürdiges junges Mädchen kennen, mit dem ihn bald eine gegenseitige Neigung verband. Ihrer Verbindung schien auch in der That nichts entgegen zu stehen; dennoch zerschlug sie sich an dem bloßen Verlangen Kleist's, daß ihm die Geliebte ohne Vorwissen Körners, der ihr Vormund war, schreibe. Sie ging hierauf nicht ein; er wiederholte seine Bitte nach drei Tagen, in denen er sie nicht besuchte, darauf nach eben so viel Wochen und Monaten und löste zuletzt das Verhältniß völlig auf. Nach dem Bruche begann er das Käthchen von Heilbronn zu dichten und ward dazu gewissermaßen von dem schmerzlichen Bedürfnisse angetrieben, seiner ungetreuen Geliebten beispielsweise an seiner Heldin zu zeigen, wie man lieben müsse."

tung auftauchend; andererseits ist plötzlich auftauchende gewaltige Liebesneigung, obwohl nur allzu tief in der Natur begründet, im Alterthum wie im Mittelalter auf Zauberkunst zurückgeführt worden, so ja auch in Shakespeares Othello. Nach beiden Seiten hin erwies nun ein solcher Stoff sich als höchst ausgiebig und unser Dichter war bei dem plötzlichen Erwachen und der unheimlichen Macht einer unerklärlichen Leidenschaft, die zu allem Aeußersten hintreibt, ganz in seinem Element. Kleist steigerte die krankhafte Leidenschaft des Mädchens zunächst bis zum magnetischen Schlafwachen, das in jener Zeit so viel von sich reden machte, und hier ganz in der Richtung seines romantischen Abweges lag: wir finden hier geradezu das Käthchen in jenes mysteriöse magnetische Verhältniß der Abhängigkeit vom Grafen gesetzt, das sie ihrer Freiheit beraubt und zur tiefsten Erniedrigung führt — ich meine so weit, daß der edlere Gehalt des zu Grunde liegenden Motivs darunter leidet. Die Lösung hat der Dichter sich leicht gemacht, des Waffenschmidts Kind erweist sich als Kaisertochter. Das Stück machte zu seiner Zeit Aufsehen. es kam zunächst zu Wien am 17., 18. und 19. März zur Aufführung, ist dann aber über alle Bühnen Deutschlands gegangen. Daß es heute noch auf denselben besteht, hat, man gestehe es sich ein, wohl hauptsächlich seinen Grund in dem Mangel, an dem überhaupt das deutsche Theater leidet.

Aber auch in einen Stoff, der dazu noch viel weniger, ja durchaus gar nicht angethan war, zog Kleist das krankhafte Motiv des magnetischen Schlafes hinein, er gab diesen sogar einem Helden, dem Prinzen von Homburg. Hierauf die Verwickelung des Stückes zu bauen, war in der That ein sonderbarer Mißgriff, er würde ganz unbegreiflich sein, wären wir bei der Ausnahmestellung des Dichters und nach den vorhergehenden Werken nicht einigermaßen darauf vorbereitet. Auch daß der preußische Held nach seiner Verurtheilung plötzlich weich wird und um sein Leben bittet, hat große Bedenken, im Grunde größer als alle sonstigen Abweichungen von der Geschichte. Ist im Uebrigen das Stück mit

dramatischem Geschick angelegt, so vermissen wir hier doch jene Züge von genialer Kraft, welche des Dichters frühere Werke auszeichnen und finden, die dort erregten Hoffnungen hier keineswegs erfüllt. Anlangend die Rolle, welche das Stück bis in neuere Zeit auf der Bühne, sogar der preußischen Hauptstadt, gespielt hat, so erklärt sich dies nicht bloß aus dem allgemeinen Mangel an guten Stücken, sondern auch noch viel mehr aus dem besonderen an vaterländischen.

Auch für Kleists Lustspiel haben wir einige Worte. Obwohl es vorkommt, daß Hypochonder Momente der Lustigkeit haben, scheint dies doch auf unseren Dichter, wie wir ihn bereits kennen, nicht Anwendung zu finden, und man wird von ihm auf dem Gebiet der Komödie eben nicht Bedeutendes erwarten. Allein Tieck ist über sein Lustspiel „der zerbrochene Krug" des Lobes voll, und dessen Urtheil läßt sich nicht sogleich zur Seite schieben. Ueber die Entstehung des Stückes berichtet uns Heinrich Zschokke, im Jahr 1802 sei in Bern auf Ludwig Wielands Zimmer dazu die Veranlassung gegeben worden. Hier befand sich nämlich ein Kupferstich mit der Unterschrift: La cruche cassée, mit Gestalten, ähnlich wie sie in Kleists Lustspiel und in Zschokkes entsprechender Novelle vorkommen, denn auch hier, wie bei der Familie Schroffenstein galt es einen Wettstreit. „Die ausdrucksvolle Zeichnung, so schreibt Zschokke, belustigte und verlockte zu mancherlei Deutungen des Inhalts. Im Scherz gelobten die drei, jeder wolle seine eigenthümliche Ansicht schriftlich ausführen. L. Wieland verhieß eine Satyre, Kleist entwarf sein Lustspiel und der Verfasser gegenwärtiger Erzählung dies was hier gegeben wird." Wenn kaum zu zweifeln ist, daß das Bild sich einer früher bekannten Geschichte angeschlossen hat, so erhellt doch, daß sie den drei Freunden durchaus unbekannt war, diese also ganz ihrer Phantasie überlassen blieben. Hiernach ist Kleists reiche und scharfausgeprägte Erfindung um so höher zu schätzen, wir finden darin dieselbe Energie die alle seine Werke, besonders die früheren, auszeichnet, ja man darf die Composition

scharfsinnig und jedenfalls eigenthümlich nennen. Der Verfasser hat aus dem Grundgedanken das Mögliche herausgesponnen, jedoch bis zur Verkünstelung, überhaupt ist Fleiß und Arbeit an dem Ganzen allzu sichtbar. Dies, so wie aber auch die Grundanlage selbst, ist der Komödie nicht günstig, es fehlt an Leichtigkeit, Harmlosigkeit, wahrer Lustigkeit. Adam ist zu sehr und zu ernsthaft Sünder, die Situation zu verfänglich, wenn sie auch am letzten Ende sich löst, das Ganze zu lang und zu schwerfällig. Der Mangel der bei der Ausdehnung erforderlichen Acttheilung bringt Monotonie und Ungeduld, wenigstens vor dem heutigen Publicum. Auch die Ausführung kann ich nicht so lobenswerth finden; schon die nicht eben geschickte Exposition leidet in Folge der sehr verwickelten Anlage, die Gerichtsscene wird weitläuftig und trocken, gelungen ist nur die Scene der unmittelbaren Entlarvung durch die Ueberlegenheit des Gerichtsherrn. Die Sprache ist oft unnützer Weise niedrig gehalten, und in Silbenstecherei und verfehlten Wortwitz ausartend, dazu der Satzbau oft verschränkt, und der Ausdruck nicht selten verdrechselt, dazwischen kunstlos und vernachlässigt. Kleist hat später dem Stück einen anderen Schluß gegeben; dieser hat Vorzüge hinsichtlich der sprachlichen Behandlung, stimmt aber einen ganz abweichenden Ton an, macht die Sache nur noch verwickelter und um nichts besser. Auf der Bühne zu Weimar blieb denn auch das Stück ohne Eindruck; gefiel es in Hamburg, so fehlten hier wohl die eigentlich künstlerischen Maaßstäbe. In Berlin hat man neuerdings den Versuch gemacht es wieder zu beleben, allein trotz der Beseitigung der Längen und bei guter Besetzung hat sich der Genuß eines Lustspiels damit nicht gewinnen lassen, weil eben dem Stück selbst die erforderliche Stimmung fehlt und der Mechanismus weitläuftig erscheint, mitunter sogar knarrend. In solchem Sinn aufgefaßt trägt das Werk nicht wenig bei die dichterische Gestalt des Verfassers bestimmt abzugrenzen. Er hat sich auch nicht wieder im Lustspiel versucht, denn das noch übrige ist im Wesentlichen Uebersetzung.

Wir haben noch ein Stück von Kleist, das Bearbeitung einer Komödie von Moliere ist, so wie dieser auf den Schultern von Plautus steht, der sich wieder auf ein griechisches Original (des Archippos?) stützt: Amphitryo. Das Stück ist sehr merkwürdig und zwar gleich merkwürdig in den Händen seiner drei Bearbeiter. Juppiter hat die Gestalt des Amphitryo angenommen, um dessen Gattin zu nahen, zugleich Merkur die des Dieners Sosias; da die Aehnlichkeit vollkommen ist, so giebt es allerseits die lustigsten und pikantesten Verwechselungen, so weit daß Sosias an seiner eigenen Identität irre wird. Auffallend bleibt, daß man schon im Alterthum den obersten Gott so auf die Bühne gebracht und in die Scherze des Lustspiels verwickelt habe, obwohl er zum Schluß unter Donner und Blitz seine Hoheit wieder herstellt. In den Händen von Moliere hatte der Stoff noch eine andere damals sehr anziehende Bedeutung, ja es war vielleicht der Gipfel der Schmeichelei, wenn der souveräne Herrscher in der Figur des Juppiter symbolisirt erscheinen mußte. Besonders wird herausgekehrt, daß der Sklave Sosias sich die Prügel, die er vom Gott Merkur empfangen, zum Glück, Amphithryon aber den Verkehr des Gottes mit seiner Frau sich zur Ehre rechnen soll, sie als eine ihm wiederfahrene Gnade anzusehen hat: in der That eine starke dem Despotismus dargebrachte Huldigung, welche tief schauen läßt! Kleist konnte, selbstverständlich, einen solchen Schluß nicht geben, er suchte hier abzukürzen, jedoch ohne zu verbessern. Im Uebrigen hält er sich treu an sein nächstes Vorbild, ändert aber dessen Ton und Ausdruck, indem er diesen nicht unglücklich mehr ins Aristophanische zu übertragen sucht. Auch das wohl bemerkenswerth und nicht außer Zusammenhang mit seinem Anschluß an die griechischen Tragiker.

Auf Kleists Novellen näher einzugehen liegt außer dem gesteckten Ziel, doch mögen wir die Bemerkung nicht unterlassen, daß sich im Kohlhaas eine Energie der Darstellung zeigt, ein Streben nach prägnantester Naturwahrheit, wie es bei keinem seiner roman-

tischen Zeitgenossen gefunden wird, daß er sich diesen jedoch wieder annähert in dem Ergreifen gewagter Stoffe, so wie in der überall hervortretenden hohen Spannung, wo nicht geradezu Ueberspannung.

Wir haben uns noch ein Werk des Dichters vorbehalten, und eines der wichtigsten: die Hermannsschlacht. Es ist, wie Tieck angiebt, vor dem Jahr 1809 geschrieben, erschien aber bei des Verfassers Leben nicht und konnte seinem Inhalt nach nicht wohl erscheinen, da es während der Fremdherrschaft sicherlich ihn abermals mit Gefangenschaft bedroht hätte. Außerdem aber ist es nach allem Anschein nur Skizze, erster Entwurf, denn es weicht erheblich ab von der Sorgfalt, die Kleist auf seine Werke zu verwenden pflegt; danach sind denn auch wohl andere Maaßstäbe anzulegen. Und nun ist es auch nicht im eigentlichen Sinn ein künstlerisches Werk, keine freie Production der Poesie, sondern ein tiefgeschöpfter Seufzer des patriotischen Mannes und zugleich ein lauter Weckruf an sein Volk: der Stoff ist nur das Mittel, die Muse ist der Zorn, und in der That ein großartiger. In solcher Rücksicht ist alles, was man vom ästhetischen Gesichtspunkt als Auswuchs betrachten mag, und dies hat selbst Tieck gethan, dem Werk wesentlich und von ihm untrennbar, ja macht seinen Werth und seine Schönheit aus. Dahin gehört die grause Scene im vierten Act mit der verschleierten Person und dahin ist die wilde Grausamkeit zu rechnen, die Thusnelda in der furchtbaren Scene beim Bärenzwinger entwickelt, dahin endlich der hochfliegende Stolz Hermans in der Art, wie er den Varus dem Fürsten der Zimbrer zur Töbtung überliefert. Gerade dies Grelle, Schroffe und Schneidende macht hier das Wesen des Werkes aus; mag es in seiner hohen Spannung auch an die Uebertreibungen Grabbes und Hebbels streifen, hier ist der Fall ein andrer, denn der Ingrimm führt die Feder, die Kraft, und wer könnte diese verkennen, will roh sein, es kommt hier aber auf nichts weniger an als auf ein Drama und dessen Entwickelung, ja nicht auf

irgend welche geschichtliche Wahrheit. Und so scheint es auch, als ob der Dichter mit Bewußtsein von jeder ferneren Ausbildung und Verfeinerung seines Entwurfes abgestanden sei, nämlich in dem richtigen Gefühl, daß der Werth des Stückes in der Macht des Zornes liege, der sich im ersten Wurf so reich ausgegossen, der aber bei jeder zweiten Berührung nur abgeschwächt werden konnte. In solchem Sinn wird das Werk zu ehren und hoch zu halten sein, aber sehr unangemessen muß der neuerlich gemachte Versuch erscheinen es durch Zurichtung für die Bühne gewinnen zu wollen.

Und hier nun ist die Betrachtung der lyrischen Gedichte anzureihen, die wir von Kleist besitzen. So wenige ihrer sind, so schwer fallen sie ins Gewicht. Hier ist nichts Spielendes, der Verfasser hat weder sich noch Anderen zur Lust gedichtet; wenn jemals, gilt hier Juvenals: facit indignatio versum. Auch hier wieder ist alles Zorn, alles Vaterlandsliebe, aber neben den Grimm der geballten Faust und des gezückten Dolches stellt sich auch wieder die wehmütige Resignation und überall bekundet sich die echteste dichterische Potenz. Das Kriegslied der Deutschen: „Zottelbär und Pantherthier", ganz in volksmäßigem Ton schließt sich seinen Mahnungen in der Hermannschlacht an; sehr bedeutend sind ferner die Lieder an Kaiser Franz und an den Erzherzog Karl, besonders aber Germania an ihre Kinder. Das reiche, schwungvolle Lied empfängt in den beiden ersten Strophen noch dadurch einen besonderen Reiz, daß, nach pindarischer Art, der Chor ungeduldig eingreift in die Rede, um diese zu vollenden. Aber auch von großer Schönheit und großem Adel ist das Sonett an die Königin von Preußen und die Octaven an den König — darin von tiefem Inhalt unter anderem die Zeilen:

Die schönste Tugend (laß mich's kühn dir sagen!)
Hat mit dem Glück des Krieges dich entzweit.

Neuerdings (1862) haben wir durch Rudolf Köpke einen Nachtrag zu Kleists Werken erhalten, bestehend in seinen politischen Schriften, meistens aus den von ihm herausgegebenen Zeitschriften: sie vervollständigen das Bild seines Patriotismus, ohne aber für unsern Standpunkt besonders Neues zu bringen. Wer den Dichter schätzen gelernt, dem wird auch das Kleinste von seiner Hand noch willkommen sein.

Blicken wir hier nun schließlich in das Ganze der Erscheinung und Leistung, so mischt sich allerdings der Bewunderung auch Schmerz und Wehmut bei. Gewiß ist Kleist die bedeutendste Dichterkraft, welche in der Zeit nach Schiller auftritt; nur Einer hätte ihm diesen Rang streitig machen können und dieser trat vom Schauplatz ab, bevor er seine volle Entwicklung erreicht. Kleist unterscheidet sich von den Romantikern auf das vortheilhafteste durch Ernst und Tiefe, es ist in ihm ein kräftiger Realismus, ein plastischer Sinn, ein Streben nach Wahrheit, nach psychologischen Motiven, vor allem auch strenge, gewaltige Arbeit. Dem entspricht nun freilich der bleibende Gewinn für die deutsche Literatur nicht. Bei aller Fülle des Besitzes, des Vermögens und des Könnens — weithin kann von seinen Reichthümern sich die Armut nähren — der vollendeten Kunstwerke hat er wenige, ja kaum ein einziges gegeben. Eine Neigung zum Hochgespannten und Seltsamen bestimmte ihn oft schon in der Wahl der Stoffe, so wie auch in der Behandlung; aber das allein erklärt uns nicht Alles, was an seinen Stücken auffällt, eben so wenig der Druck, welcher auf der Zeit lastete. Einiges ist auf die Irrungen seiner Mitstrebenden zu rechnen, anderes auf eine unleugbare krankhafte Stimmung des Dichters selbst. Es würde zu viel sein, wollten wir seine Stücke sogleich als krankhaft bezeichnen, denn genug des Kraftvollen und Gesunden ist darin; aber doch gewinnt es zum öftern den Anschein, als habe er selbst launenhaft sein Werk zerstört; ein tiefsinniger Plan schreitet vor, doch in die Folge der Harmonien greift plötzlich eine fremde Hand dämonisch

hinein, wir kennen den Dichter nicht wieder und stehen vor einem psychologischen Räthsel. Wieviel des dunkeln Schicksals hat doch die besten Vertreter deutschen Gesanges getroffen, oft um so mehr, je tiefer und inniger er floß. Der Wahnsinn von den Musen, wie Platon sagt, wie nahe steht er doch oft seinem irdischen Bruder!



THEODOR KÖRNER.

Verlag von Friedrich Brandstetter in Leipzig

IV.

Theodor K[illegible]

[illegible] Beachtung [illegible] zu den [illegible] unbeachtet bleibt [illegible] Dichter und [illegible] Sohn des [illegible] Kunst [illegible] erscheinen [illegible] Sodann [illegible] von [illegible] ersten [illegible] wurden [illegible] erfolgte im [illegible] Schauspielern die [illegible] welche [illegible] in [illegible] von den Romantikern in [illegible] eben mehr und mehr [illegible] Poesie, insbesondere dem [illegible] das letzte Stück, [illegible] er [illegible] Alter von 21 Jahren [illegible] erwarten läßt, am [illegible] Poesie.

[illegible] Körner war zu [illegible] geboren, er hatte nur eine ältere [illegible] und die [illegible] der väterlichen [illegible] fiel ihm um so mehr zu. [illegible]



IV.

Theodor Körner.

Ein sehr beachtenswerther Dramatiker in der Zeit von Schillers Tod bis zu den Freiheitskriegen ist Theodor Körner, um so mehr als er unberührt bleibt von den Tendenzen der gleichzeitigen deutschen Dichter und vielmehr einen Gegensatz zu denselben bildet. Als Sohn des Mannes, der der vertrauteste Freund Schillers während seiner glänzenden Laufbahn war, dessen Blicke sich nach Weimar richteten, konnte er sich diesen Einflüssen nicht entziehen. Sodann war Körner von Hause aus ein Bühnendichter, schon seine ersten Stücke wurden gespielt und seine ganze Entwickelung erfolgte im Angesicht des Theaters, vollends als eine begabte Schauspielerin die begeisterte Liebe seines Herzens gewann — Verhältnisse, welche den in vieler Rücksicht bevorzugten Dichter weitab von den Romantikern in eine praktische Bahn führten und in derselben mehr und mehr befestigten. Leider wurde er der deutschen Poesie, insbesondere dem deutschen Theater, zu früh entrissen, denn das letzte Stück, das wir von ihm besitzen, schrieb er in dem Alter von 21 Jahren, in welchem sich keine vollendete Meisterschaft erwarten läßt, am wenigsten auf dem Gebiet der dramatischen Poesie.

Karl Theodor Körner war zu Dresden am 23. September 1791 geboren, er hatte nur eine ältere Schwester und die Sorgfalt der väterlichen Erziehung fiel ihm um so mehr zu. Früh mit

Schillers Gedichten, namentlich den Balladen, bekannt, entwickelte sich schon in dem Knaben eine Neigung zur Dichtkunst, und ohne daß eigentliche Frühreife vorlag, brachten doch die vorhandenen Umstände eine frühzeitige Entwickelung hervor. Nun war auch das Haus des Vaters stets von deutschen Dichtern aufgesucht insbesondere von denen, die durch Schiller oder Goethe empfohlen waren. Oehlenschläger verkehrte hier und längere Zeit hindurch Heinrich von Kleist, nicht minder Novalis und Friedrich Schlegel. Der junge Körner besuchte die Kreuzschule in Dresden, erhielt aber zugleich Privatunterricht von ausgezeichneten Lehrern, unter ihnen von dem trefflichen Historiker Dippolt. Als er das 17. Jahr erreicht hatte, galt es sich für einen Lebensberuf zu entscheiden; er wählte das Bergfach und begab sich zu dem Behuf im Sommer 1808 nach Freiberg, woselbst er von dem damals hochberühmten Bergrath Werner freundlichst aufgenommen wurde. Er gab sich auch anfangs dem Praktischen des Bergbaues mit allem Eifer hin, allein bald änderte sich dies und er bekannte dem Vater, daß ihn seine Neigung zur Naturwissenschaft hinziehe. Der Vater willigte ein und der Sohn besuchte nun zunächst die Vorlesungen Werners. Da brach der Krieg Napoleons gegen Oesterreich aus; er verfehlte nicht auf Körners patriotisches Gemüt einen tiefen Eindruck zu machen. Nach dem bald erfolgenden Frieden unternahm er eine bergmännische Reise nach Schlesien, von der Spuren in seinen nachgelassenen Gedichten geblieben sind. Er kehrte nach Freiberg zurück, setzte seine Studien fort, begleitete dann seinen Vater nach Karlsbad, wo seine Verskunst in Anspruch genommen wurde, und bezog darauf die Universität Leipzig, im October 1810.

Das Studium wandte sich damals mehr auf Cameralia als auf die ohnedies nicht sonderlich vertretenen Naturwissenschaften; doch ließ auch für jene der anfangs entwickelte Eifer bald nach, als der Jüngling in die Strudel des Studentenlebens eintauchte. Er bekam ein Duell, das ihm eine leichte Verwundung zuzog; allein die Sache wurde ruchbar und um der Carcerstrafe oder

Relegation zu entgehen verließ er die Stadt und wandte sich nach Berlin, von hier aus den Vater benachrichtigend. Er kam in Berlin Ende März 1811 an, und der die Sache ruhig betrachtende Vater sandte ihm bald Empfehlungen an seine dortigen Freunde nach, veranlaßte ihn zugleich außer dem Studium seines Faches die Vorlesungen von Fichte und Niebuhr zu besuchen. Noch war er darin nicht weit gekommen, als ihn ein hartnäckiges Wechselfieber befiel, das seine Kraft bedeutend herabstimmte. Die Aerzte riethen zu völliger Herstellung Wechsel des Ortes und der Luft, und da sein Vater sich eben in Karlsbad befand, ließ dieser ihn zu sich kommen. Von hier aus nun wendete der junge Körner sich nach Wien, ausgerüstet mit einem Empfehlungsschreiben an Wilhelm von Humboldt, der damals preußischer Gesandter am österreichischen Hofe war; auch Friedrich Schlegel war dort und bei diesem stand gleichfalls eine günstige Aufnahme zu hoffen. Es hatte sich nämlich jetzt das dichterische Talent Körners schon mehr und mehr gezeigt und da in Folge dessen das frühere Interesse für Naturwissenschaft zurücktrat, so war der Vater schon geneigt nachzugeben, empfahl an Stelle dessen das Studium der Geschichte, als der Poesie näher stehend, und stellte dem Sohn die Aufgabe in solchem Sinn die reichen Hülfsmittel in Wien zu benutzen. Er rieth sogar in gleicher Absicht später die Universität Göttingen zu besuchen. Indessen reifte in Körner der Entschluß sich ganz der Dichtkunst zu widmen und hier entwickelte er die rüstigste Arbeit, die ihn die mächtigen Ereignisse des Jahres 1812 ganz vergessen ließ. Seine Liebe für das Theater und den Beruf eines dramatischen Dichters wurde noch verstärkt, als er eine leidenschaftliche Neigung zu einer talentvollen Schauspielerin, Antonie Adamberger, faßte, mit der er sich auch bald verlobte, ferner dadurch, daß mehrere seiner Stücke in Weimar, hier durch Goethe gefördert, und dann auch in Wien auf die Bühne kamen. Zriny wurde im Theater an der Wien gespielt und der Erfolg war so groß, daß gleichzeitig ihm von diesem Theater, so wie auch von dem Kaiserlichen Burgtheater

Anträge gemacht wurden die Stelle eines Theaterdichters zu übernehmen. Er nahm den letzteren als den ehrenvolleren an, obgleich er nicht der vortheilhaftere war; für Tragödie und Komödie glaubte er hier die höhere Richtung verfolgen zu können. Für ein Jahrgehalt von 1500 Gulden hatte er hier jährlich zwei neue Stücke zu liefern, außerdem die Bearbeitungen zu machen; was er darüber that, sollte besonders honorirt werden. Offenbar schrieb er für dies Theater und in Folge dieses Verhältnisses seine Tragödie Rosamunde, und welche Aussicht hier für das deutsche Theater!

Sie sollte nicht in Erfüllung gehen. Obwohl der Vater, um den Sohn in seiner Arbeit nicht zu stören, in seinen Briefen sorgfältig den großen Umschwung der Dinge verschwiegen hatte, war doch der Aufruf des Königs von Preußen an ihn in die Kaiserstadt gelangt, und sogleich stand sein Entschluß fest; man begreift aber jetzt nachträglich mit welcher Empfindung der Dichter die zündenden Worte in seinem Zriny geschrieben hatte. Am Schluß eines Briefes vom 27. Januar 1813 meldete er sein Vorhaben dem Vater mit den Worten: „Es rückt ein großer Augenblick des Lebens heran. Seid überzeugt, Ihr findet mich Eurer nicht unwürdig, was auch die Prüfung gelte" — Worte, welche den Vater so sehr überraschten, daß er sie von einer Religionsänderung in Beziehung auf Körners beabsichtigte Heirat verstand; worauf der Sohn antwortet: „Ich hatte es auf den großen Kampf der Zeit gemünzt."

Körner begab sich von Wien nach Breslau, wo er am 19. März eintraf; seine erste Frage war: Wo meldet man sich zum Eintritt in das Lützow'sche Freicorps. Er entschied sich für die Jägerabtheilung zu Fuß unter Befehl des Majors von Petersdorf, dessen Hauptquartier in dem Städtchen Zobten war. Hier erhielt Körner den Brief seines Vaters, der aus vollem Herzen seinen Schritt billigte. Am 26. März erhielt Lützows Freicorps seine Weihe in der Dorfkirche zu Rogau. Der Marsch ging darauf von Schlesien nach Sachsen, Körner vorauf als Quartiermacher. Er verfaßte damals einen Aufruf: „An das Volk der Sachsen von ihren Freun-

den" — er fand leider wenig Anklang, gleiches begegnete aber auch einem Aufruf Blüchers.

Der Dichter sollte bald die Bluttaufe erfahren. Als am 4. Juni ein Waffenstillstand bis zum 26. Juni geschlossen wurde, wonach bestimmt war, daß alle Truppen der verbündeten Heere das linke Elbufer zu räumen hätten, nahm auch Lützow, der im Rücken des Feindes stand, für die Seinigen diese Bestimmung in Anspruch und forderte in solchem Sinn sicheres Geleit. Es ward ihm auch scheinbar gewährt, aber auf des Machthabers ausdrückliche Anweisung ward er meuchlerisch auf dem sorglosen Marsch überfallen. Körner ward schwer verwundet und blieb auf dem Felde, ein Gärtner nahm sich seiner an, mit ein paar Zeilen rief er einen Freund von Leipzig herbei, der ihn in bürgerlicher Kleidung glücklich nach seiner Stadt brachte und ärztlicher Behandlung übergab. Beim Wiederausbruch des Krieges am 17. August konnte Körner wieder bei seiner Fahne sein, er wurde mit Begeisterung von seinen Genossen empfangen; aber schon am 26. dieses Monats fand er seinen Heldentod. Lützow unternahm mit 200 Reitern einen Streifzug drei Stunden westlich von Schwerin; Körner, jetzt sein Adjutant, sprengte mit wenigen mutig vor, um Feinde aus einem gefährlichen Hinterhalt zu vertreiben, eine wohlgezielte Kugel traf sein Herz. Am Ort seines Todes, zwischen Gadebusch und Schwerin, ist ihm ein würdiges Denkmal errichtet worden.

Dieser Heldentod hat denn den Kriegs- und Freiheitsliedern des Dichters noch einen volleren und höheren Klang gegeben, wodurch sogar seine dramatische Leistung in den Hintergrund gestellt worden. Wir haben es hier zunächst mit der letzteren zu thun, um so mehr, als hier ein dem Dichter widerfahrenes Unrecht zu vergüten, arg Verschobenes zurecht zu stellen ist. In der That haben die neueren Literarhistoriker die dramatische Leistung Körners in auffallendster Weise herabzudrücken gesucht, darin wohl zunächst von dem Parteiurtheil der Romantiker bestimmt. In dem so wortreichen Werk von Gervinus, mir liegt dessen dritte Auflage vor,

findet sich, sollte man es glauben! auch nicht ein einziges Wort über Körners dramatische Bestrebungen, die doch in ihrer Zeit so großen Eindruck machten und von Goethe so lebhaft gefördert wurden. Auch der fleißige und sonst parteilose Koberstein nennt im Text unter den Dramatikern der Zeit nur eben den Namen Körner neben Collin und Klingemann, ohne das Geringste für seine besondere Leistung hinzuzufügen oder irgend ein Stück zu nennen, und in den unförmlichen Anmerkungen, welche eigentlich das Buch enthalten*), lesen wir Seite 3132, Anmerkung 15, nur diese Worte: „Von seinen beiden Trauerspielen, die in allem an Schillers dramatische Dichtungen erinnern, aber nichts von Schillers Geist und dichterischer Kraft zeigen, gleichwohl außerordentlichen Beifall fanden, Zriny und Rosamunde (im „poetischen Nachlaß", Leipzig 1814 f. 2 Bde 8) wird das erstere auch jetzt noch öfter auf Hauptbühnen gegeben." Man kann nicht absprechender sein, selbst wenn es richtig wäre!**) Aber auch diejenigen, welche Raum haben ein paar Worte mehr über Körner zu sagen, verhalten sich spröde und ausweichend und scheinen die Werke kaum noch zu kennen. Grund genug für uns, hier ein wenig schärfer zuzusehen.

Körner trat überaus früh als Dichter auf; schon im Jahr 1810, also 19 Jahr alt, gab er einen Band Gedichte heraus, unter dem bescheidenen Titel „Knospen", der Vater, der die Leistung keineswegs überschätzte, gab es zu, zum Theil in der Absicht, daß der Verfasser durch strenge Kritik auf vorhandene Fehler aufmerksam

*) Als mein Freund H. G. Lewes das Buch erblickte, gerieth er über dessen Anlage in Staunen und Schrecken und brach in die Worte aus: Ein solches Buch kann freilich nur in Deutschland geschrieben werden!

**) Und Barthel (die deutsche Literatur der Neuzeit): „Er hat sich mehr die Schwächen als die Stärken Schillers angeeignet." Von Zriny, in dem „Schiller nicht nur durchschillert, sondern offen hervorscheint." Auch H. Kurz hat in seinem umfangreichen Buch nur wenige Zeilen für Körners Dramen, er habe kein hervorragendes Talent für das Drama, er habe sich nach Schiller gebildet und in Zriny und Rosamunde sich dessen äußere Mittel, die rhetorische Fülle, angeeignet.

werde, so wie überhaupt seine Kraft prüfen solle. Er wandte sich darauf dem Drama zu und beschäftigte sich ernstlich mit einer Tragödie Conradin, also demjenigen Stoff, nach dem schon häufig angehende Dichter gegriffen haben. Daß er ihn weiterhin liegen ließ, ist vielleicht nicht das schlechteste Zeichen. Seine nächsten Arbeiten waren dem Stoff, und gewiß auch der Behandlung nach, von sehr verschiedener Art. Er verfaßte zwei kleinere Stücke, die Braut und den grünen Domino, beide in Alexandrinern, wobei denn gleich diejenigen schweren Stand haben, welche unsern Dichter schlechterdings zu einem Nachahmer Schillers stempeln wollen. Die Stücke, 1811 verfaßt, kamen gleich nach ihrem Erscheinen, im Januar 1812, auf die Bühne und fanden Beifall, so daß der Verfasser sich zu Fernerem angespornt sah. Es folgte die Posse der „Nachtwächter", der gleichfalls Glück machte — auch dieser, ein gutgegriffener, leicht hingestellter Einfall, wahrlich nicht auf Nachfolge Schillers hinweisend.

Die nähere Betrachtung dieser Stücke ergiebt eine große Gewandtheit dramatischer Composition und eine in so frühem Alter noch ungewöhnlichere Bühnenkenntniß. Allein gleich das erste dieser Stücke, die Braut, giebt uns den Fingerzeig auf welchem Wege diese Eigenschaften erworben sind. Das kleine Drama hat nur zwei Personen, Vater und Sohn, welche, unerkannt, denn der Sohn war lange Zeit abwesend und sie treffen sich am fremden Ort, hier als Nebenbuhler in einer Liebschaft erscheinen. Wird hier nach einer Abhängigkeit gesucht, so kann es nur die von Kotzebue sein, dessen im Jahr 1801 erschienenes und oft gespieltes Stück, „die beiden Klingsberge", dasselbe Motiv enthält. Eben diese Abhängigkeit tritt aber durch Körners nächstfolgende Stücke nur noch mehr ins Licht, und sie ist nichts weniger als auffallend, da ja Kotzebue damals das Theater beherrschte und noch keineswegs in dem Ruf stand, den er nachmals erworben. Aber wie der junge Körner das Motiv behandelte, wurde es doch wieder neu, und originell und pikant ist die Art, wie eine dritte Person, ohne auf

der Bühne zu erscheinen, doch mitspielt und wesentlich in das Stück eingreift; nur das einzige, von einer weiblichen Stimme im Nebenzimmer gesprochene Wort „Herein!“ ist ihr gegeben, nämlich beim Anpochen an die Thür. Die Schürzung des Knotens und dessen Lösung darf sehr geschickt heißen, wenn auch das Mittel, ein verwechselter Brief, verbraucht erscheint. Die Ausführung, trotz des steifen Verses, ist nicht ohne Leben, stellenweise selbst anziehend und es zeigt sich ein solider Fleiß. Auf den Alexandriner kam Körner wohl durch das Vorbild der ersten Stücke Goethes, hier also ein Element neben Kotzebue und zwar ein solches, das höher hinauf zum Klassischen führen sollte. Wer alles erwägt, wird sagen müssen, daß dies für Körner natürliche Verhältnisse und die nahe liegenden Muster waren, denn Schillers Vorbild, das man vielleicht zunächst erwartet, konnte für die gewählte Gattung nicht gelten.

Der grüne Domino ist das Gegenstück und als solches zu beurtheilen. Es spielen wieder nur zwei Personen, wie dort zwei Männer, so hier zwei Mädchen, und man darf anerkennen, daß der Verfasser ein einfaches Motiv interessant durchzuführen gewußt. Pauline soll den Bruder ihrer Freundin Marie, den sie noch nicht gesehen, heiraten; unerkannt naht er ihr auf einem Maskenball, sie faßt hier ein lebhaftes Interesse für ihn und widerstrebt daher der ihr, wie sie meint, aufgedrungenen Heirat. Marie naht ihr darauf in Verkleidung als der grüne Domino, der Paulinens Neigung besitzt, und benimmt sich so zudringlich, daß diese schon sich ihrer Irrung schämt und wieder dem ihr bestimmten sich zuwendet, bis der Scherz sich entdeckt und alles zur Zufriedenheit endet. Gerade die Einfachheit der Erfindung gereicht dem Stück zum Lobe und die Verstellung der Freundin ist eine höchst dankbare Rolle für eine talentvolle Schauspielerin, die damit sicherlich Wirkung machen kann. Wenn ein Pendant selten dem Urbilde gleichkommt, so ist das hier doch nicht der Fall, nur wird die Form des Alexandriners, welche, jenem zu Gefallen, hier beibehalten wurde, zuweilen

etwas hinderlich, stellenweise, im kürzer durchschnittenen Dialog, auch wieder sehr glücklich behandelt.*)

Frischer und derber ist das nächste Stück „der Nachtwächter"; es führt sich als Posse ein, und behauptet in dieser Gattung sicherlich eine ehrenvolle Stelle. In der muntern daktylischen Versart kündet sich sogleich der Ton an, der trefflich durch das Ganze festgehalten wird und sich gleichmäßig steigert bis zur Ausgelassenheit. In leichtem Wurf entwickelt sich vor uns ein lustiges Studenten-Abenteuer, voll Laune und nicht ohne Geist. Das kleine Stück hat ehemals viel Glück auf der Bühne gemacht und würde es noch täglich machen, wenn die überraschende Lösung nicht zu bekannt wäre.**)

Der Dichter ließ in kürzester Zeit noch zwei andere einactige Spiele folgen, welche insofern merkwürdig sind, als sie nicht nur die größte Familienähnlichkeit mit den vorhergehenden tragen, sondern geradezu dasselbe Motiv behandeln, dies aber steigern und ihm noch neues Interesse abzugewinnen wissen. Der Vetter aus Bremen ist in demselben munteren Maaß und in ähnlichem Ton, wie der Nachtwächter verfaßt, wir finden darin aber die Motive einerseits der Braut, andererseits des grünen Domino wieder, die Verkleidung aber ist hier dreifach und treibt die lustige Verwickelung noch höher. Der Verfasser ist sich seines dramatischen Geschicks bewußt, und will recht eigentlich wieder ein Kunststück machen und seine Virtuosität zur Schau stellen. Dann giebt aber auch das Stück überall Zeugniß, daß es im Angesicht des Theaters erwachsen sei, und zwar des Wienerischen, wie denn Sprache und Vers häufig an die Couplets des Volkstheaters anklingen. Gleiches

*) Aus Körners Brief vom 17. Januar 1812 scheint hervorzugehen, man habe in Wien beide Stücke an Einem Abend gespielt. Es gefielen beide — „die Braut gewann aber doch den größern Beifall als der Domino."

**) Körner schreibt am 25. Januar 1812: „Auf künftige Woche giebt man an der Burg meinen Nachtwächter als Fastnachtsspiel. Ich bin begierig auf die Aufnahme. Er ist etwas derb und lustig." Das Stück scheint kurz nach dem Domino verfaßt zu sein.

gilt von der Gouvernante. Wie die vorigen Stücke hat es nur wenige Personen, wie der Domino nur Frauen, diesmal drei, aber dafür ist auch die Verwickelung um so größer, wieder doppelte Verkleidung und doch in der Ausführung Neues, sogar Ueberraschendes, namentlich sehr gelungen am Schluß, wo die glücklichen Mädchen einander in die Arme fallen und die Gouvernante, welche noch immer die Verkleidung nicht merkt, in die Worte ausbricht:

Sie liegt in seinem Arm! Grand Dieu, die Welt geht unter!

Auch dieses Stück, eine Aufgabe für gewandte Schauspielerinnen, muß durchaus als gespielt gedacht werden. Es bekundet wieder den unmittelbaren Zusammenhang mit der Bühne, alle diese Stücke zusammen aber lassen deutlich erkennen, wie der Verfasser sich durchaus auf eigener Bahn bewegt, in einem besonderen Kreise, den er freilich nun völlig erschöpft hat.

Es war nicht schwer zu sagen, daß er in seinem nächsten Stück sich nach einem ganz neuen Motiv werde umsehen, wo nicht eine ganz andere Bahn betreten müssen. Aber er blieb auch hier in einer gewissen Abhängigkeit von dem Geschmack des Publicums, für das er zunächst arbeitete, aber zugleich auch von dem eines dichtenden Zeitgenossen. Das Stück hat den Titel „die Sühne", es ist ein Trauerspiel in einem Act und wurde am 13. Mai 1812 zu Weimar aufgeführt. Goethe schreibt vom 14. Mai aus Karlsbad an den Vater des Verfassers: „Ich erhalte von Weimar ein Schreiben, aus dem ich eine Stelle sogleich mittheilen muß: „„Die Sühne ist gestern sehr gut gegeben worden und hat außerordentliche Sensation gemacht. Das Stück packte schnell und ging schnell vorüber, deswegen mir es lieber ward als der vierundzwanzigste Februar. Die Herzogin wollte den Verfasser wissen."" Goethe fährt fort: „Ich war von der guten Wirkung voraus überzeugt und tröstete mich deshalb, daß ich weggehen mußte, ohne Leseprobe von beiden Stücken halten zu können. Das zweite (Toni) wird ebenso reüssiren, es ist vollkommen passend ausgetheilt" u. s. w.

Es wurde also das Stück ohne Körners Namen gegeben, und man sieht, wie sehr Goethe dafür ein Interesse hatte und es förderte. Daß aber der Weimarische Berichterstatter, leider ist sein Name nicht genannt, des Wernerschen Vierundzwanzigsten Februars gedenkt und beide Stücke unmittelbar zusammenstellt, ist nicht zufällig, denn unleugbar besteht hier ein Zusammenhang, und dieser nimmt unsere Aufmerksamkeit noch mehr in Anspruch, wenn wir aus Hitzigs Nekrolog Werners erfahren, daß dessen gleichartiges Trauerspiel nach einer Aufgabe Goethes entstanden sei, wie denn auch der Verfasser bei dem ersten Abdruck in der Urania bemerkt: „1809 unter den Auspicien Sr. Excellenz des Herrn Geh. R. v. Goethe zu Tage gefördert." Hitzig spricht sogar von einem projectirten Wettkampf mit Goethe selbst, was aber nicht eben wahrscheinlich klingt. Viel eher sehen wir hier Körner in einem solchen Wettkampf mit dem Verfasser der ersten Schicksalstragödie, und nicht zu übersehen ist, daß er ausdrücklich auch auf das Schicksal bezieht, indem bei dem Eintritt der Katastrophe der tragische Held ausruft:

Das Schicksal tritt mit fürchterlichem Grimm
In unsre Hütte.

Allein dies Schicksal ist ein anderes als bei Werner und den übrigen Schicksalstragikern, denn es ist nicht ein finsteres Fatum, das die Schuld an der Unschuld rächt, sondern Körner hat hier recht eigentlich eine Berichtigung gewollt: sein Schicksal ist eine Vergeltung, eine Nemesis, wenigstens zum Theil. Es ist eine Schuld vorangegangen, wenn diese auch nicht in aller Klarheit vorliegt und schon hier eine unglückselige Fügung mit eingreift. Um so größer war die Wirkung und mußte es sein. Im Uebrigen hat das Stück auch eine gewisse Beziehung zu Goethes Stella und darf als dessen Umkehrung angesehen werden, wobei der Dichter, wie Schiller dies richtig erkannt, von vornherein den tragischen Ausgang festhielt. Das Stück, in dem sich auch wieder das dramatische Geschick und die dichterische Potenz nicht verkennen läßt, ist nur gar zu nächtlich

und kann insofern nicht befriedigen, als dem Tragischen jede Beimischung des Erhebenden fehlt; außerdem dürfte die junge Kraft dem gewaltigen Ernst der Situationen nicht durchgängig sich gewachsen zeigen; aber er wagte sich an die schwersten Probleme und sicher ist ihm manches gelungen.

Das folgende Stück, Toni, führt den Dichter weiter fort auf der Bahn stark ergreifender Situationen. Er arbeitete diesmal nach einer fremden Erfindung, er setzte Kleists hochtragische Novelle „die Verlobung auf St. Domingo", in die dramatische Form. That er dies mit der Gewandtheit, die wir kennen, so fühlte er sich doch dem Publicum gegenüber zu einer Abänderung des Schlusses bewogen oder gezwungen: die Gefahr geht vorüber, die Liebenden werden vereint. Es ist an dieser Stelle zu bemerken, daß in Wien auch Müllners Schuld in demselben Jahr mit einem befriedigenden Ausgang gegeben werden mußte.

In allen diesen Stücken nun wird auch der regeste Spürsinn nichts entdecken können, was den Vorwurf rechtfertigte, Körner sei nichts weiter als ein Nachahmer von Schiller, denn wenn man hier Einflüsse und Abhängigkeiten suchen will, so weisen sie ganz wo anders hin. Das ist nun freilich bei dem Stück nicht der Fall, welches Körners Name als Dramatiker begründete, allein auch hier ist genauer zuzusehen.

Eben auch noch im Jahr 1812 verfaßte Körner sein erstes großes Stück, das fünfactige Trauerspiel Zriny. Es war, was nicht zu vergessen ist, für das Theater an der Wien geschrieben und ging sogleich in Scene, mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Der bescheidene Verfasser nennt es in einem Brief an die Seinigen „ein Spectakelstück", was sich aber nur auf die letzte Scene bezieht. Hier hat der Dichter dem Geschmack des Theaters und Publicums wohl ein wenig zu weit nachgegeben und wir haben sogleich festzuhalten, daß diese Scene mit Decoration und Maschinerie, Brand, Schießen, Gefecht, ja mit dem Auffliegen des Pulverthurms und der Sprengung der ganzen Feste dem Stück

durchaus nicht wesentlich ist, sondern daß vielmehr dasselbe dieses recht eigentlichen Knalleffectes sehr wohl entbehren kann. In der That ist dieser Schluß zu beklagen, da er die ernste Tragödie in eine falsche Bahn bringt und einer mißgünstigen Beurtheilung Raum giebt, denn er stellt das Werk nicht nur in das Gebiet der Oper und des Ballets, sondern des Circus und des Feuerwerks. Und hierauf beruht nun auch keineswegs die Wirkung des Stücks, sie ist, selbst auf das große Publicum, eine viel tiefer liegende.

Wem könnte entgehen, daß in dem Werk ein Feuer- und Heldengeist enthalten ist, wie er vor demselben niemals über eine deutsche Bühne gegangen. Was will dagegen der rhetorische Heroismus des Corneille und seiner deutschen Nachahmer, des Elias Schlegel und Kronegk sagen, auch Klopstocks Hermann hält damit den Vergleich nicht aus und selbst in Schillers Tell kehrt diese Seite sich nicht so stark und gewaltig heraus. Aber Körner lebte auch in einer anderen Zeit und schon im Jahr 1812 glühte in ihm eben jener Patriotismus, der ihn ein Jahr später die Leyer zum Kriegsgesange stimmen und das Schwert ergreifen hieß. Deutschland mußte selbst einem Eroberer erlegen sein, in ihm mußte selbst die Glut sich schüren, die nur eines Windhauches wartete, um zur himmelhohen Flamme auszubrechen, nur so konnte von Soliman und Zriny ein solches Stück erwachsen. In der That, der Stoff ist nicht bloß gewählt, um den Wienern ein vaterländisches Heldenstück vorzuführen, es gilt hier nicht bloß den österreichischen, sondern den deutschen Patriotismus und während der Dichter ungarischen Heroismus feierte, dachte sein Herz dabei ein ganz anderes; es brachte dies jene Zeit mit sich, es war dies unvermeidlich.

Das deutet nun freilich auch nicht darauf hin, daß wir es hier lediglich mit einem Nachahmer Schillers, und gar nur von dessen Fehlern zu thun haben, und was die dramatische Composition anlangt, so wird der Dichter auch nicht plötzlich Alles vergessen haben, in dessen Besitz er bereits war. Dagegen wäre allerdings

möglich, daß er bei dem Betreten eines neuen Gebietes, bei dem Aufsteigen zu einer höhern Kunstart sich darin noch nicht sogleich ganz heimisch fühlen, geschweige denn im Besitz der vollen Meisterschaft sein werde. Allein gleich die Exposition zeigt eine geübte Hand, eine treffliche Anlage. In großer Klarheit und stets spannend schreitet das Stück vor und der großartig gezeichnete Charakter des Weltbezwingers Soliman gewinnt in solchem Grade sogleich das Interesse, daß man besorgt werden kann für den Helden, der den Titel des Stückes giebt. Allein der Dichter steigert den Welteroberer im Verfolg noch bedeutend und weiß doch Zriny ihm gegenüber zu behaupten, ja er schüttet eine solche Fülle von Heroismus aus, daß er daneben noch andere Helden in den Vordergrund stellt, Juranitsch, den Verlobten von Zrinys Tochter, und besonders Vilatzky, der gefangen wird und Soliman gegenüber eine bedeutende Rolle spielt in einer höchst gelungenen Scene. Zrinys Weib ist ihres Gatten, seine Tochter ihres Bräutigams nicht unwürdig. Der Ausführung gebricht es eben so wenig an mächtigen, wohl in einander greifenden, natürlich herbeigeführten Momenten, und das Heldenthum spricht, sich steigernd, in immer anderen Tonarten, der Ausdruck, oft voll Geist und stets voll Schwung, nimmt ein hohes Pathos an und weiß es zu behaupten, was eben nur möglich ist, da hinter den Worten die Empfindung, der Grimm, ja, mit Einem Wort, ein Heldengeist steht. Als Gegengewicht fehlt es nicht an zarten Partien, an dem, was Rührung hervorbringt, und daß Juranitsch seine Braut ersticht, wird nach den außerordentlichen Umständen gewiß gerechtfertigt erscheinen. In diesen weicheren Partien wird aber hie und da des Wortes zu viel, die Rede fällt zu weit ins Lyrische, ins Schönredende.

Und nun die Nachahmung Schillers. Wir sind weit entfernt sie völlig in Abrede zu stellen, finden sie vielmehr durchaus natürlich, so daß man eher sich wundern müßte, wenn sie fehlte. Der jugendliche, unbefangene, höchst bescheidene Dichter befand sich

jetzt, was früher nicht der Fall war, auf dem Felde, wo Schiller für ihn Vorbild sein konnte, sein mußte. Durch ihn war der deutschen Tragödie eine neue Bahn geöffnet, wer hinter der Zeit nicht zurückbleiben wollte, hatte alle Ursache dieselbe zu verfolgen, diesem Vorbilde sich so nah als möglich anzuschließen und unser Dichter hatte noch die besonderen Beziehungen der nahen Freundschaft des Körnerschen Hauses zu Schiller. Nun ist diese Nachahmung auch keineswegs so groß als man es macht und nicht von der Art, wie dargestellt wird. Der Dichter steht in Abhängigkeit von dem Stoff und wiederum von dem Zeitgeist, vor allem folgt er der strengen Schule, die er bisher gemacht, und wer wollte ihm die Eigenheit seiner Natur absprechen? So besteht denn die Aehnlichkeit mit Schiller mehr im Aeußerlichen, in der pathetischen Behandlung der Sprache, die aber doch auch wahrlich von der Sache selbst geboten war, in gewissen lyrischen, und dann auch wieder epischen Stellen, den Berichten der Boten, nach Art des Wallenstein, wofür aber vielmehr höher aufwärts das Vorbild bei den griechischen Tragikern, so wie in der Forderung der höhern Tragödie selbst zu suchen ist. Zuletzt sind es hauptsächlich gewisse Anklänge an einzelne Schillersche Worte und Wendungen, die der Dichter in sorgloser Unbefangenheit sich hat entschlüpfen lassen, z. B. „der Kampf ist kurz, der Sieg soll ewig sein", oder in Alexis Botschaft:

Der Mehmed Beg lag leicht verschanzt vor Sziklas,
Des Kampfes nicht gewärtig —

Dergleichen ließen sich noch einige Kleinigkeiten anführen, z. B. die Anrede: „Mein Mädchen;" aber darum ein Stück entwerthen, in dem so viel dichterische Potenz, so viel wahres Heldenthum, so viel dramatisches Geschick und Bühnenkenntniß ist! Nichts von alledem, was hier so reich vorhanden, erwartet man von einem Nachahmer und nun gar, wie der treffliche Koberstein will, soll

Körner nur ein Nachahmer von Schillers Fehlern sein!*) Ist denn auch unsere dramatische Literatur so reich, daß man mit ihrem Besitz so leichtsinnig wegwerfend verfahren darf, und thut man recht, das, was einst die Nation begeistert und in ihren Tiefen bewegt, was mitgestritten im heiligen Kampf, mit Gelassenheit und Gleichgültigkeit der Vergessenheit zu übergeben! Die neueste Verbreitung des Dichters in wohlfeilen Ausgaben wird hoffentlich wieder unbefangene Leser und deutsche Herzen finden.

Dagegen könnte man beklagen, daß so begeisterte Worte an ein fremdes, nicht an ein deutsches Heldenthum gewendet worden sind. Es galt wenigstens mit eine deutsche Sache; aber wir haben schon angedeutet, daß im Grunde noch ein anderes gemeint war, als sich unmittelbar in den Worten ausspricht, damals aussprechen durfte,**) und daß es, in jener Verkleidung, auch so verstanden wurde.

Unmittelbar nach dem Zriny schrieb Körner sein dreiactiges Drama „Hedwig", und die Aeußerung Körners in seinem Brief vom 13. Januar 1813 an die Seinigen, daß noch keines seiner Stücke so viel Aufsehen gemacht als dies, giebt demselben sogleich eine Bedeutung. Ebenda nennt der Verfasser das Sujet über alle Maaßen gräßlich, und er deutet an, daß dessen im dritten Act selbst dem Publicum, auf dessen starke Nerven gerechnet war, zu viel wurde. Das Stück hat nichts mit dem vorigen gemein, es steht auf einer ganz andern Reihe, in der mit der Sühne und Toni begonnenen Bahn, nicht ohne Einfluß der dichtenden Zeitgenossen, welche das Grause unmittelbar für das Tragische nehmen.

*) Zum Ueberfluß wird sich weiter unten zeigen, daß hier der Dichter in seiner Darstellung des Heldenthums unter einem ganz anderen Einfluß steht — dem Fouqués. S. Abschnitt: Sänger der Freiheitskriege.

**) Als Goethe das Stück in Weimar auf die Bühne bringen wollte, schien ihm Vorsicht geboten und aus seinem Brief vom 16. November 1812 ersehen wir, daß er sich nach den Abänderungen erkundigte, die man in Wien etwa für die Bühnenaufführung für nöthig befunden: „Gewiß haben sie dort manches bedacht, was wir auch bedenken müssen."

Aber es bezeichnet auf dieser Bahn einen unverkennbaren Fortschritt, sofern die Conflicte innerlich und tief gefaßt sind. Könnte manches Aeußerliche an Schillers Räuber erinnern, so herrscht doch im Herzen des Stücks mehr von dem Geist Goethes und bei aller Hochspannung der Effecte tritt das tiefere Gemütsleben keineswegs zurück, so daß an das Werk, über seine Wirkung hinaus, Hoffnungen für die fernere Production zu knüpfen sind. Ein einzeln stehender Mißgriff, von dem der Dichter bei der Aufführung sich sogleich überzeugte, daß nämlich die Heldin den Räuber mit dem Gewehrkolben erschlägt, war leicht zu beseitigen — er mußte sie schießen lassen.

Für die Richtung, welche nun weiter die Entwicklung des Dichters nimmt, ist nun aber sein letztes großes Werk besonders bedeutsam, denn aus ihm erkennen wir erst recht, was die dramatische Literatur des deutschen Volkes durch Körners frühen Tod verloren hat. Es ist dies das Trauerspiel Rosamunde, von dem der Dichter am 21. November 1812 schreibt: „Meine Rosamunde wird mir immer lieber. Pichlers, Korns, Weißenthurns, Kurländer, kurz alle, außer Humboldts, ziehen die Rosamunde dem Zriny weit vor. Ich glaube jetzt auch mit Sicherheit die Rosamunde für mein bestes ausgeben zu können" — gewiß eine Aeußerung, welche zu beachten ist, die aber nicht beachtet worden, wenn man noch immer in Körner den Nachahmer Schillers erkennen will.*) Wer das Werk unbefangen ansieht und auf sich wirken läßt, dem wird nicht entgehen, daß Körner hier ohne Vermittelung dem Stoff gegenüber steht und in selbständiger Weise den reichen Situationen ihren poetischen und dramatischen Gehalt abzugewinnen weiß, ja selbst die Einflüsse von Shakespeare, die sich allenfalls entdecken ließen, können nur unbedeutend sein. Vor allen sehen

*) Wenn Körner das dem Stück ungünstige Urtheil des Humboldtschen Hauses auf die damalige Erkrankung eines Sohnes zurückführen will, so ist der dem Zriny gegebene Vorzug wohl eben darin zu suchen, daß die patriotische Erhebung dieses Stückes besonders hoch angeschlagen wurde

wir den Dichter auf der Bahn rüstig fortschreiten, welche als die wahre und heilbringende zu bezeichnen ist, in dem Streben nach Innerlichkeit, nach Charakter und Individualisirung. Die Verwickelung ist nicht äußerlich gemacht, sondern liegt in den Charakteren begründet und steht mit diesen in untrennbarem Zusammenhange. Mag die Gestalt der eifersüchtigen und rachentbrannten Eleonore auch etwas schroff und mit harten Linien gezeichnet sein, Heinrich und Rosamunde gewinnen das volle Interesse, die letztere erscheint durchaus liebenswerth und ihr Schicksal ist wahrhaft rührend, eine besondere Vorliebe aber hat der Dichter für den Charakter des Richard gefaßt, so daß dieser beinahe den König verdunkelt. Hier und in allen Theilen hat das Stück große Schönheiten, doch zeigt es sich berechnet für ein Publicum höherer Art, als Körner in dem Vorstadt-Theater fand; wir werden nicht irren, wenn wir den großen Fortschritt, den Körner in diesem Werk zeigt, in Verbindung bringen mit seinem Uebergang vom Theater an der Wien zum Kaiserlichen Burgtheater. Wir können das Stück nur auf das angelegentlichste dem Leser empfehlen und möchten auch die Bühnen darauf hinweisen. Die dramatische Literatur der Deutschen ist wahrlich nicht so überreich, daß man das Gute und Treffliche, wo es irgend vorhanden ist, außer Acht lassen dürfte; den kritischen Geschichtschreibern der deutschen Literatur ist aber nochmals der Vorwurf nicht zu ersparen, daß sie mit vornehmer Wegwerfung Bestrebungen behandelt, welche das volle Recht haben in hohen Ehren gehalten zu werden. Und gesetzt, Körner wäre wirklich nur ein Nachahmer Schillers, was er nun durchaus doch nicht ist, auch das schon dürfte seinen dramatischen Werken einen Rang sichern, denn Schiller nachahmen, glücklich nachahmen, auch das schon könnte nimmermehr ein Unbedeutendes sein.

Auch Körners dramatische Sprachbehandlung ist in hohem Grade zu loben, namentlich wenn man sie mit der der gleichzeitigen Romantiker vergleichen will. Ueberall sehen wir den Dichter von der Ueberzeugung geleitet, daß er von dem, was Schiller

und was Goethe errungen, nicht mehr zurückweichen dürfe, seine Sprache hat ebenso Fülle und Fluß, Klang, Nachdruck, Rundung, als wiederum Gewandtheit und Schnellkraft; aber auch für die tieferen Regungen des Herzens fehlt eben so wenig der Ausdruck, wie für die Ergüsse der Leidenschaft. Der Dichter fand hier freilich die Bahn angezeigt und geöffnet, den Weg geebnet, aber er ist im Ganzen frei und sicher darauf fortgegangen.

Erwägt man nun vollends die große Jugend des Dichters, der sich in seinem edeln Bestreben nur immer noch als einen Lernenden bezeichnet, so kann es ihn nicht herabsetzen, wenn auch wir ihm die volle Meisterschaft noch nicht zuerkennen, allein wir müssen hier ergänzend das Ziel ins Auge fassen, auf das sein Streben gerichtet war und da ist sein Fortschritt von jenen anfänglichen Kleinigkeiten zu Zriny und wieder die Läuterung von Stücken mit grausem Effect zu einem Werk wie Rosamunde, überhaupt aber das Aufsteigen von der niederen Sphäre zum großen historischen Drama recht sehr in Anschlag zu bringen. Hier erhält nicht nur Kleist einen sehr beachtenswerthen Nebenbuhler, sondern Schiller und Goethe erhalten einen Nachfolger, der, obwohl auf ganz anderem Wege vorschreitend, doch eben von ihrem Geist durchdrungen war, ohne den seinigen darüber zu verlieren. Aber der Dichter endete in einem Alter, wo gemeinhin die künstlerischen Leistungen erst anfangen.

Und was hat denn Körners dramatische Werke so herabgedrückt? Großentheils wohl das Urtheil der Romantiker, das wir noch fortwirken sehen bis auf unsere Zeit; dann aber auch seine eigene Leistung als Lyriker. Die Welt ist, mit einer sonderbaren Mischung von Gerechtigkeitsgefühl und Neid, immer geneigt, dem Einzelnen nur ein einzelnes Verdienst zu lassen, als ob ein doppeltes für Einen zu viel wäre, während doch, wo einmal Kraft vorhanden ist, diese sich auch nach verschiedenen Richtungen hin äußern kann. Da sich nun Körners Potenz als lyrischer Dichter nicht bestreiten ließ, so mußte dies der dramatische entgelten.

Unter den lyrischen Gedichten Theodor Körners, auf welche nunmehr der Blick zu richten ist, stehen die während des Freiheitskampfes gesungenen Lieder obenan, sie erschienen unter dem Titel „Leier und Schwert" und sind allbekannt; ihre nähere Betrachtung behalten wir uns für das folgende Kapitel vor, das sie mit ihres Gleichen zusammenstellen wird, um ihnen unter denselben ihren Rang anzuweisen. Was sonst von zahlreichen Gedichten des Verfassers bekannt geworden, wurde nicht von ihm selbst, sondern erst nach seinem Tode herausgegeben, und das ist bei einem Dichter, der bei Anlässen aller Art seine Verse sorglos hinschrieb, ganz besonders zu beachten, denn es ist anzunehmen, daß er selbst, zumal im Fortschreiten seiner Kunst, sehr wenig davon der Oeffentlichkeit würde übergeben haben. Das meiste von dem, was man unter der Ueberschrift „Vermischte Gedichte" zusammengestellt hat, sind unbedeutende Jugendversuche, welche kritischen Maaßstäben nicht gewachsen sind, ich rechne dahin auch die in Schlesien entstandenen Balladen, z. B. Kunigunde von Kynast, in welcher sich eine noch durchaus unsichere Hand zeigt. Manches Andere dient allzu sehr der Gelegenheit und war nur für diese und den Augenblick berechnet. Daß in solchen Stücken sich mancherlei Anklänge, namentlich auch Einfluß seines großen Vorbildes zeigt, hat nichts Auffallendes, aber man wird ebenso auch in dem flüchtig Hingeworfenen immer noch den angeborenen lyrischen Schwung erkennen, wie denn auch eben dies rasche Hinwerfen den dichterischen Beruf bekundet. Wurde ihm, wie Ovid Aehnliches von sich sagt, alles unwillkührlich zu Vers und Reim, so bedurfte ein solcher Poet um so mehr eines strengen Herausgebers, falls er selbst dies nicht sein konnte.. Aber daran eben hat es im hohen Grade gefehlt: Stücke, welche ihrer Natur nach nur das Interesse des Autographensammlers besitzen können, sind in wohlfeilen Ausgaben in die größte Oeffentlichkeit geworfen worden, womit weder der deutschen Literatur noch dem Dichter ein Dienst geschah.

Nur Einzelnes aus diesen nachträglichen Publicationen kann

in persönlicher Beziehung oder in poetischer unsre Aufmerksamkeit erwerben; dahin gehört das Gedicht in der Nacht vor dem Zweikampf verfaßt, ganz besonders aber die „Dresden 1813" überschriebene Elegie. Wir lernen hier den Dichter in einer neuen Gattung kennen, in der er sich nicht nur mit Gewandtheit und Eleganz bewegt, sondern auch höhere poetische Schönheit und warme Empfindung entwickelt. Es ist ein an seine Braut gerichteter Brief, die er in das romantisch gelegene Vaterhaus und in den eigenen Sitz häuslichen Glückes einzuführen hofft; daß der sehnliche Wunsch seine Erfüllung nicht fand, macht das Gedicht um so bedeutungsvoller und rührender. Auch die metrische Behandlung ist lobenswerth und zeigt, nach Schillers Vorgang, ein richtiges Gefühl von der dem Distichon innewohnenden Melodie, besser als es Schlegel besessen, leider nur steht die prosodische Handhabung der Sprache damit nicht im Einklang, denn diese erlaubt sich alles und noch mehr, wie Klopstock in seinen ersten Anfängen. Ein Gleiches muß auch von der Reimkunst Körners gesagt werden, und nicht bloß von diesen Jugendwerken. Er reimt durchaus nach allen Unarten seiner sächsischen Aussprache, in Vokalen und Consonanten — freilich auch dies wieder ein Zeichen der außerordentlichen Unbefangenheit, mit der er seine Verse hingab.

V.

Die Schicksalstragödie.

Von dem eben dargestellten Dichter hätten wir den Uebergang leicht zu dem, was der Zielpunkt und die Grenze des gegenwärtigen Buches sein muß, den Freiheitskriegern und ihren Sängern. Aber es ist hier zuvor noch eine Erscheinung in Betracht zu ziehen, welche zur Vollständigkeit des Bildes und zur Abrundung des Ganzen gehört, eine solche übrigens, welche sogar über die uns gezogene Grenze hinausreicht. Sie kann dennoch hier nicht fehlen, da nicht nur ihr Ursprung diesseits derselben liegt, sondern sie sich auch an Früheres anknüpft, namentlich an Schiller. Es sind dies die Dichter der Schicksalstragödie.

Die Franzosen hatten sich so stark bemüht im Sinn der Griechen die Tragödie zu erneuern, sowohl nach Form als Inhalt, aber keiner ihrer Tragiker, weder Corneille, noch Racine, noch Voltaire, hat einen Ton von dem, was in den Werken der alten Tragiker und in den von ihnen behandelten Mythen so wesentlich ist, dem Fatum; und dies kann um so mehr auffallen, als sie doch so wenig christlich sind. Dasselbe gilt von denjenigen deutschen Versuchen, welche sich als Nachahmung oder Nachfolge der Franzosen darstellen; in den Tragödien von Weiße, obwohl sie die Atriden- und Labdakidenfabel behandeln, wird man kaum irgend etwas davon entdecken; es widerstrebte dies dem Zeitgeist, der Aufklärung, und die poetische Bedeutung blieb unerkannt. So ist es denn recht bedeutsam, daß erst mit der großen Wiedergeburt der deutschen Poesie, welche

hauptsächlich in Goethe sich vollzieht, auch das Schicksal der griechischen Tragiker sich einstellt. Schon in Goethes Iphigenie finden wir, wie dies sogar der Frau von Staël eingeleuchtet hat, jenen dunkeln, geheimnißvollen, unheimlichen Hintergrund, welcher das edle Geschlecht ins Verderben zieht. Wenn er uns auch nur in der Ferne gezeigt wird, so bildet er doch nicht zum kleinsten Theil die wirksame Folie, auf welcher die Gestalt der mildesten Weiblichkeit erscheint. Aber Goethe ging sogar noch weiter, und er wollte noch fernere Schritte thun auf dieser Bahn, nur kam das Werk, in dem es geschehen sollte, nicht zu Stande. Ich erinnere hier an das zurück, was über die von Goethe beabsichtigte Iphigenie in Delphi an seinem Ort gesagt worden (IV, 247). Bereits in unserer Iphigenie ist von dem „Schicksalsdolch" die Rede, „der schon in Tantals Hause grimmig wüthete", und dieser sollte sich in dem nachfolgenden Stück in einem „Schicksalsbeil" wiederholen; man ist sogleich an Platens „verhängnißvolle Gabel" erinnert. Zu gutem Glück nahm Goethe hiervon noch rechtzeitig Abstand, aber man sieht, daß er die poetische Bedeutung des Verhängnisses, selbst wenn es sich an ein todtes Werkzeug knüpft, daß er das Tragische eines durch ein ganzes Geschlecht gehenden Fluches sehr wohl erkannt; wie könnte man zweifeln, daß er im vollen Recht war, ganz abgesehen davon, daß es damals galt alles zu versuchen. Was Goethe einstweilen liegen ließ, wurde von Schiller ergriffen; wir finden schwarze Schlagschatten des Schicksals in seinem Wallenstein, und sie sind es nicht zum kleinsten Theil, was das Stück zu einer bedeutenden Tragödie macht und die poetische Stimmung und Wirkung erhöht. Noch mehr von diesem Schicksal in tragischem Sinn aufzunehmen versuchte Schiller in der Braut von Messina, und es gelang hier um so besser als die dem Antiken angenäherte Färbung und das gesteigerte Pathos die Kluft der Anschauungen ausfüllen half. Aber Schiller hatte nur die Poesie im Auge und suchte deren Vortheil; war dieser einmal gezeigt, so konnte er auch in mehr prosaischem Sinn aufgesucht werden.

Das nun geschah durch die Romantiker und deren Nebenläufer. Die Zeit der Aufklärung war vorbei, man scheute den Aberglauben nicht mehr, man suchte ihn eher, man verlangte ihn vom Publicum. Hier sind wir auf dem Boden der neueren Schicksalstragödie.

Derselbe Werner, welcher anfangs die Weihe der Kraft schrieb, und dann Lutherthum und Protestantismus nicht genug verfluchen konnte, er betrat zuerst die abschüssige Bahn. Und recht auffallend ist, daß er von Goethe selbst dazu eine Anregung soll empfangen haben. Werners Freund Hitzig, sein Genoß in dem damals preußischen Warschau, erzählt, es sei das Stück entstanden in einer Art von poetischem Wettkampf mit Goethe, es habe die Dichtung eines sogenannten Fluch- und Segensgemäldes in dem begrenzten Raum Eines Actes gegolten. So viel scheint festzustehen, daß Goethe das 1809 entstandene Stück im folgenden Jahr zu Weimar aufführte; bei dem Abdruck in der Urania (1815) unterläßt der Verfasser nicht zu bemerken: „1809 unter den Auspicien Sr. Excellenz des Herrn Geheimen Rath von Goethe zu Tage gefördert." Wer das Stück näher kennt, wird daraus freilich nur Goethes Nachsicht und Duldsamkeit ersehen, seine parteilose Achtung vor jeder Production, über welche er das Publicum frei wollte urtheilen lassen — denn welch ein Stück! Grausigeres und Widerwärtigeres kann nicht gedacht werden; der auf einem Geschlecht lastende Fluch, der im Oedipus uns so groß dargestellt wird, so erschütternd und zugleich so erhaben, er wird hier in die niedrigste Sphäre versetzt, mit Armuth, Elend und gemeinem Verbrechen in eine schlimme Verbindung gebracht, und jenes heidnische Fatum wird überdies verknetet mit Hölle und Satan. Dem entspricht eine unedele, stotternde Sprache, abscheuliche Reimerei und ein haarsträubender Vers. Und was nun die Fabel? Ein durch vier Geschlechter forterbender Fluch, welcher seine Träger zur Schuld, zum Verbrechen zwingt. Schon der Großvater ist mit Mord befleckt, der Vater desgleichen, der Held aber wirft nach seinem Vater, weil dieser sein Weib beleidigt, ihr und ihrer Leibesfrucht geflucht, das Messer, so daß er

zwar nicht getroffen und unmittelbar getödtet, dennoch im Zorn vom Schlage gerührt wird. Der Sohn wird geboren mit dem Kainszeichen, und der Fluch vollzieht sich alsbald an ihm: er sieht seine Mutter ein Huhn schlachten und während er harmlos mit seiner Schwester spielt, ergreift er plötzlich das Messer und schneidet ihr den Hals ab, wie er es eben gesehen. Mit dem Fluch des Vaters geht er in die Welt, ficht tapfer, denn die Handelnden sind Schweizer, in der französischen Revolution, flieht dann mit seinem Herrn nach St. Domingo, wird hier der Erbe eines Pflanzers, den die Pest hinrafft, kommt mit dem Golde zurück um seine Eltern aufzusuchen, trifft bei Nacht und Schneewetter bei ihnen ein, als diese verarmt und eben mit Ausstoßung aus ihrem Hause bedroht am Rande des Verderbens stehn, reif selbst durch ein Verbrechen sich zu retten. Das Opfer desselben wird der unerkannte Sohn. Der Verfasser benutzt dies Incognito zu langen Anspielungen und Bezüglichkeiten, in denen er den Zuschauer zappeln läßt und dann, als endlich der längst vorhergesehene Mord vollbracht ist, erfolgt um so schneller rührendes Vergeben, Verweisung auf himmlische Gnade und Warnung vor dem Satan. Ueberhaupt spielen Vorbedeutungen und Schicksalszeichen, so wie auch Schicksalsgeräthe eine große Rolle, der Schicksalstag, ein Schicksalsmesser, ein Schicksalsnagel u. s. w. Die Scene ist getheilt in Stube und Kammer, in beiden Strohlager, auf denen geschlafen und von denen gesprochen wird, selbst im Schlaf. Die Revolution und besonders die Schweizernatur wird hereingezogen um der Aermlichkeit und Niedrigkeit des Ganzen aufzuhelfen — man ist nur verwundert, wie so etwas an den Ufern des schönen Genfersees und in der Gesellschaft der Frau von Stael, bei welcher der Verfasser damals verweilte, hat entstehen können. Die ganze Arbeit ist roh und grob, ebenso gesucht als vernachlässigt, stets in nächster Nähe seiner eigenen Parodie; am schrecklichsten aber ist das lange Einleitungsgedicht, in welchem der Verfasser sich selbst als Sünder darstellt, dagegen eine neue Aera für die deutsche Poesie verkündet, wenn diese nur sich in den Schooß

der alleinseligmachenden Kirche werfen wolle. Bei der Prosa des Inhalts ist Sprache und Vers von keinem Romantiker übler mißhandelt worden.

So übertrieben nun das Stück ist, es sollte doch noch eine Steigerung erleben, denn dem vierundzwanzigsten Februar schloß sich alsbald der neunundzwanzigste an, eine gleichfalls einactige Tragödie von Adolph Müllner. Der Verfasser hat, wie er in dem Vorwort sagt, den Titel in der Absicht gewählt, um den Zusammenhang seines Werkes mit dem genialen Werner'schen in keiner Weise zu verleugnen. In der That bringt er auch eine sinnreiche Steigerung, denn wenn einmal ein besonderer Unglücks- und Schicksalstag sein soll, so ist der nur alle vier Jahre wiederkehrende Schalttag dazu ganz besonders geeignet. Das Stück ist 1812 gedichtet, aber erst 1815 im Druck erschienen, also gleichzeitig mit dem Wernerschen, das Müllner von der Bühne her bekannt geworden sein muß.

Müllners Werk hält sich noch näher an das Schicksal der Alten, denn hier ist es kein forterbender Fluch, sondern ein unmittelbares Geschick, und zwar geknüpft an das Geschlecht und noch mehr an den Tag, man sieht, wie entscheidend Werners Titel wurde. Aber auch die Fabel steht der des Oedipus näher, denn es handelt sich um eine blutschänderische Ehe, hier wieder ins Bürgerliche versetzt. Am 29. Februar erzeugt Ludwig Horst außerehelich ein Kind. Dies wird heimlich auferzogen und heiratet unbekannter Weise, wiederum am 29. Februar, seinen Bruder, den Erbförster Walter Horst. Es geht ein Kind aus dieser Ehe hervor, da kommt, nochmals am 29. Februar, der Oheim Walters aus fremden Landen, klärt die Eheleute über ihr Verhältniß auf und trennt sie dadurch. Walter ermordet sein Kind und übergiebt sich dem Gericht, entschlossen auf dem Schaffot zu sterben. Seine Gemalin aber gelobt, dem Schauspiel beizuwohnen, und dies um eines Traumes willen, in dem sie sein Haupt habe zu ihren Füßen rollen sehen. Wahrlich des Schicksals genug, des Schrecknisses zu viel. Dem Theater zu

Wien namentlich ist es zu viel erschienen, denn dieses änderte das Stück ab, so daß die Frau nicht die Schwester des Mannes ist und alle gesund und fröhlich bleiben.*)

Müllners Stück ist auch in gereimten Versen, aber nicht in unregelmäßigen Jamben, wie das seines Vorgängers, sondern in Trochäen mit sehr freier Reimstellung. Diese Verse, obwohl wenig dramatisch, dagegen an Calderon anklingend, gefielen damals und haben mit beigetragen dem Stück Eingang zu schaffen; außerdem hatte das Publicum eine Passion mehr für das Grausige als Tragische.

War das Werk Müllners erster Schritt auf dieser Bahn, so that er bald einen zweiten, und man muß sagen, daß er weiter ausgeschritten sei. Es folgte 1816 „die Schuld", in gewissem Sinn anknüpfend an den Endvers von Schillers Braut von Messina. Das Stück machte sein Glück von Wien aus, wo es siebenmal nach einander gegeben wurde und auch das Lob der Kritik erhielt, nicht eben sehr zu ihrem Lobe. Es ist alsdann vielfach auf allen größeren Theatern Deutschlands gespielt worden und selbst auf vielen kleineren. Man kann die fremdartige Schicksalsidee nicht gröber und roher ausbeuten, die undichterische Natur des Verfassers liegt erkennbar zu Tage in großen Partien von Prosa und in der ganzen Anlage. Schwer überwindliche Längen wechseln mit großen Theatereffecten bei Abwesenheit aller Zeichnung inneren Lebens, was nur ersetzt wird durch Angabe für die Gesten und Grimassen des Schauspielers; in wüthenden Reden ist für Erschütterung der Ohren und Kulissen hinreichend gesorgt. Die Charaktere sind grob, lauter abstracte Gegensätze, alles übertrieben und unwahr. Das Fatum, dem sie unterworfen sind, nimmt den Handelnden das

*) Wolfgang Mentzel sagt (deutsche Dichtung III, 376: „Später änderte Müllner den Schluß ab. Es wird nämlich entdeckt, daß die Frau nicht" u. s. w. und er setzt hinzu: noch jämmerlicher. Aber Müllner selbst hat sich wiederholt ausführlich über die Abänderung von Seiten des Wiener Theaters geäußert und darüber beklagt. Das ist die Gründlichkeit, mit der man in Deutschland Literaturgeschichte schreibt.

Interesse, überdies die Hauptpersonen von vorn herein Sünder und Mörder. Durch drei Acte hindurch besteht das ganze Interesse in der Enthüllung einer Criminalgeschichte, der vierte Act bringt in schleppender Weise die Strafe, unklar gemischt mit Reue und Schicksal. Besonders abstoßend ist der Charakter der Elvira, die bewußt den Mörder ihres Gemahls heiratet, liebt und rasend eifersüchtig wird. Auch die mit Tugend reich staffirte Nordländerin Jerta, welche nur den Geist des Gatten ihrer Freundin liebt und sich dabei engelsrein dünkt, ist eine zweifelhafte Figur, das Ganze aber ein Gemenge von Allem, voll Reminiscenz, crasser Extravaganz und bald gezierter, bald unsauberer Ausführung. Und das konnte in Wien vergöttert werden; man lese namentlich die Kritik aus der Wiener Theaterzeitung, die der Verfasser hinter seinem Stück abdrucken ließ, während er in der Anmerkung selbst eingesteht, seine Figuren seien zu sehr Sünder, Aristoteles wolle sie nur eben nicht fleckenrein. Aber noch mehr: das Stück ist nicht nur unchristlich, sondern steht außerhalb aller Moral, weil es die Zurechnung aufhebt und den Menschen zum willenlosen Werkzeug seines Schicksals macht, auf gut türkisch; damit denn zugleich außerhalb der Kunst. Wieviel anders hat Sophokles den mit dem Mythos gegebenen Schicksalsgedanken behandelt.*)

Der Verfasser selbst war genöthigt diese Bahn alsbald zu verlassen, wir finden ihn in seinem nächsten Stück, das ein Jahr darauf folgte, in einer ganz anderen Bahn. Hatte er nicht bloß in der Form, sondern auch in der weiteren Behandlung sich bisher mit der Mode Calderon angeschlossen, so sehen wir ihn jetzt plötzlich wieder als Nachahmer Shakespeares und es läßt sich nicht leugnen, daß das höhere Vorbild auch eine bessere Nachbildung ergiebt. König Yngurth ist in mehr als Einer Beziehung eine sehr viel andere Leistung, ja eine solche, wie man sie nach den beiden Schicksalsstücken dem Verfasser kaum zugetraut hätte. Es

*) Man sehe darüber mein Buch Ariadne.

scheint als habe der errungene Beifall ihm Kraft gegeben, aber mußte dieser Beifall erst durch schlechte Stücke errungen werden? Das Stück hat mehr Nachdruck, sogar einen gewissen Cothurn, aber auch freilich noch mehr Rhetorik. Innere Belebung, ergreifende Wahrheit, tiefere künstlerische Consequenz erwarte man nicht; von Shakespeare abgerissene Fetzen laufen mit unter, aber auch im Ganzen viel Anklang, namentlich an König Johann. Vom Schicksal ist hier nur noch wenig, nur Ahnungen, Verkündungen; aber dadurch, daß der Held sich plötzlich dem Teufel verschreibt und durch diesen seine Freiheit des Handelns und die moralische Zurechnung verliert, wird die Sache um nichts besser und die wahre Bahn der Tragödie ist gründlichst verfehlt. Das Stück ist ein unorganisches höchst complicirtes Machwerk des rechnenden Verstandes — der sich in Dingen dieser Art meistens verrechnet.

Besser in solcher Rücksicht ist die im Jahr 1820 erschienene „Albaneserin", denn sie hat wenigstens einen einfachen und verständigen Plan. Albana glaubt ihren Gatten verloren zu haben und heiratet als Wittwe dessen Bruder. Der Todtgeglaubte erscheint und ihr jetziger Gemahl wird rasend vor Eifersucht. Das Weib verzweifelt, der erste Gemahl aber giebt sich den Tod, um die Liebe nicht zu stören. Das sind wenigstens einfache tragische Motive, aus denen ein Meister etwas hätte machen können — hier übrigens ein Gegenstück zu Goethes Stella.

Wir haben von Müllner auch eine Reihe von Lustspielen, die nicht so übel sind, mit denen er aber freilich nie das Aufsehen gemacht hätte, wie mit seinen Tragödien von mehr als zweifelhaftem Werth. Er war ein Mann des Verstandes und der Routine, entsprechend seinem juristischen Beruf, überdies von etwas zänkischer und rauflustiger Natur, letzteres in den von ihm redigirten kritischen Zeitschriften, besonders dem gefürchteten Mitternachtsblatt. Geboren zu Langendorf bei Weißenfels im Jahr 1774, als Schwestersohn Bürgers, erhielt er seine Schulbildung in Pforta, woselbst er besonderes Interesse für Mathematik zeigte, studirte in Leipzig die

Rechte und lebte als Advocat in Weißenfels, hier gründete er 1810 ein Privattheater. Er starb am Schlagfluß 1829.

Neben den Werken Müllners erschien im Jahr 1817 Grillparzers Ahnfrau, welche vollen Anspruch hat als das Hauptstück und der Höhenpunkt der Richtung zu gelten. Das Stück steht an poetischer Erfindung dem Wernerschen gleich, übertrifft es aber ganz entschieden von Seiten der Form. Die Behandlung von Sprache und Vers ist großentheils sehr rühmlich, beides fließend, von Klang und Ton, und es darf die Rede in längeren Stellen wahrhaft beredt heißen, trotz der schwierigen Form. Diese ist Calderon nachgebildet in einer Weise, daß die gereimten Trochäen, die sich dem Ohr so leicht einschmeicheln, zuvor wohl noch nicht mit gleicher Virtuosität gebildet worden; der Verfasser hat erreicht, was Schlegel und Schütz vergeblich erstrebten, und es giebt dieser Vorzug dem Ganzen sogleich den Eindruck, daß man einem Dichter gegenüberstehe, ja es hat derselbe nicht wenig beigetragen, Mängel der Composition zu verdecken. Wir haben ein Erkennungsstück, einigermaßen nach Art der Antike, so wie denn auch ein regelmäßiges mit strengster Einheit von Zeit und Ort, wenigstens in den ersten vier Acten. Aber es ist aus geringem Stoff, wieder der durch Geschlechter wirkende Fluch und dazu ein Gespenst, die Ahnfrau des Hauses. Das Geschlecht hat sich durch Ehebruch fortgepflanzt, sie muß umgehen, bis die Sühne eintritt, der Stamm seinen Untergang gefunden hat, und das erfolgt, indem der letzte Sproß desselben, der Räuberhauptmann Jaromir sich unerkannter Weise in seine Schwester verliebt, unerkannter Weise seinen Vater ermordet. Das Stück spielt großentheils bei Nacht und der theatralische Apparat muß viel zur Wirkung beitragen. Das Geisterhafte wird stark aufgetragen, aber nicht eben geschickt und wirkungsvoll: die Ahnfrau erscheint oft auf der Bühne, auch außerhalb der Geisterstunde. Der letzte Act enthält manches Gute in der Rede Jaromirs gegenüber seinem vermeintlichen Vater, und in den Ausbrüchen seiner Verzweiflung; sonst fehlt es nicht, nach

Art Calderons, an gedehnten Reden und geradezu an Längen. Wie sich durch die Natur des Stückes und durch den Zeitgeschmack hinreichend erklärt, hat dasselbe zu seiner Zeit großes Aufsehen erregt, es hat von Wien aus, dem eigentlichen Centrum für die Wirkung dieser Schauerstücke, den Gang über alle deutschen Bühnen gemacht, sich sogar mehr als ein Jahrzehend auf denselben erhalten.

Grillparzers dramatisches Talent, unzweifelhaft bedeutender als das Müllners, namentlich sofern eine gewisse lyrische Ader hindurchgeht, hat sich noch in ferneren Stücken gezeigt, insbesondere in zweien, der Medea und Sappho, welche sich längere Zeit dadurch in Beifall erhalten haben, daß sie bedeutenden mimischen Talenten Gelegenheit zu ihrer Entfaltung gaben; diese müssen dann das Beste thun und jenachdem sie das hinzubringen, was dem Dichter fehlt, ist der Erfolg. Indessen bleibt das Verdienst, namentlich in der Medea, Scenen und Situationen verschiedener Leidenschaft an einander gereiht und Worte dafür gegeben zu haben. Beide Stücke sind theilweise theatralisch wirksam, ohne indeß den höheren Maaßstäben zu entsprechen. In besserer Umgebung und Schule hätte aus dem Verfasser wohl ein dramatischer Dichter werden können, der vor der Zeit besteht. Grillparzer ist zu Wien im Jahr 1790 geboren.

Endlich ist noch eines Nachzüglers in dieser Bahn zu gedenken, dem wir indessen mit wenig Worten gerecht werden. Christian Ernst von Houwald, geboren 1778 zu Straupitz in der Niederlausitz, gestorben 1845, machte Eindruck mit seiner 1821 erschienenen Tragödie „das Bild", von der im nächsten Jahr eine zweite Auflage gedruckt wurde. Schicksal und Fluch erscheinen hier mit einer Beimischung von Rache, dabei viel Zufall und dem Schreckniß ist eine Dosis von Süßlichkeit beigegeben, welche nicht wenig zu dem Erfolg mitgewirkt hat. Die Sprache aber ist ebner und glätter als in der Zeit üblich und der mit Sorgfalt gebildete Vers läßt sogar das Vorbild Goethes erkennen. Die Composition dagegen

ist höchst complicirt und erkünstelt, jedoch einigermaßen klar vorgetragen, zugleich ebenso abenteuerlich als abgekartet. Es dreht sich um ein Bild, das in Ermangelung des Verbrechers an den Galgen gekommen, seinem Maler droht von dem Dargestellten eine weitläuftige Verfolgung und Intrigue, in welche viele andere Motive verflochten sind. Ein zweites Stück nennt sich „Fluch und Segen" und giebt dadurch seine Beziehung zu Werners maßgebendem Werk zu erkennen, ähnlich der „Leuchtthurm", „die Heimkehr", alles Stücke, welche mitschwimmen in der vorhandenen Strömung.

Es wird leicht begriffen, daß eine Richtung, die ihrer Natur nach Extrem und Ausartung ist, nicht auf die Dauer bestehen kann; das Publicum ward der groben Waare satt und überdrüssig und an die Stelle des so überschwenglich gespendeten Lobes trat nunmehr nüchterne Kritik und scharfe Satire. Von letzterer ist zu nennen der anonym erschienene „Schicksalsstrumpf", als dessen Verfasser sich der Leipziger Professor Krug erwies und endlich, leider etwas zu spät, Platens verhängnißvolle Gabel, letztere sehr gut gewählt als Gegenstück zu dem Schicksalsmesser in Werners vierundzwanzigstem Februar.

Die ganze Bestrebung, so sehr sie auch in ihrer nach Eindrücken verlangenden Zeit eine unverkennbare Wirkung gemacht, kann nur als eine vorübergehende Erscheinung, nur als eine Episode betrachtet werden, deren Endschaft zu begrüßen war. Aber sie bildet eine Art von Uebergang aus der Romantik heraus, besonders auch in der Sprachbehandlung, welche wieder zur Rhetorik neigt.

Dreißigstes Buch.

Die Sänger der Freiheitskriege. Schlussbetrachtungen.

I.

Die Sänger der Freiheitskriege.

Zum Beweise, wie sehr der Kampf um die Unabhängigkeit Deutschlands aus dem tiefsten Herzen des Volkes hervorgegangen, dient die Erscheinung, daß derselbe von einer reichhaltigen Poesie begleitet wird. Lieder haben zugleich mit dem Schwert geschlagen, sie ertönen aus allen deutschen Gauen, besonders aber aus Norddeutschland und vor allem aus Preußen, also in gleichem Verhältniß, wie die Betheiligung an dem Kampfe. Die Erhebung des Volkes, der Aufschwung der Gemüter, der Entschluß zum Streit auf Leben und Tod bringt zugleich einen Liederfrühling, einen starken Flügelschlag der Poesie. Es ist ein vielstimmiges Concert, ja ein allgemeiner Chorgesang, und da darf es nicht Wunder nehmen, wenn auch rauhe Kehlen erklingen, wenn auch mancher mit einstimmt, der nicht singen kann. Aber viele lernten es, aus innerem Herzen heraus und helle Stimmen klingen dem Chor voran.

Schon vor dem Ausbruch des Krieges melden sich die Klänge, die als Mahn- und Weckerrufe zu bezeichnen sind, unter ihnen sehr bedeutende, wie die von Friedrich Schlegel, von Tiedge und Kleist (s. o.), sie gehen so unmittelbar über in die eigentlichen Lieder der Kriegs- und Freiheitssänger, daß sie von ihnen nicht zu trennen sind und offenbar in ihrer Reihe gezählt werden müssen. Ja noch weiter aufwärts kann man die sehr unbestimmten Frei-

heitslieder Klopstocks und der Stolberge hieher rechnen, denn sie sind wenigstens von einem dunkeln Gefühl der schon bestehenden oder drohenden Abhängigkeit eingegeben.

Unter denjenigen Dichtern, welche bereits vor dem Ausbruch des Krieges den deutschen Patriotismus und Heroismus predigten, ist hier wiederum Fouqué mit seinen nordischen Heldenromanen und Dramen zu nennen. Wie groß der Eindruck auf empfängliche Gemüter war, und deren Zahl darf hoch angenommen werden, zeigt sich am besten in Körners schönem Liebesgruß, Leipzig den 7. December 1810, der um so mehr hier stehen muß, als er zugleich eine Dichterweihe des Sängers selbst enthält.

Dem Heldensänger des Nordens.

Aus dem Tiefsten meiner Seele
Biet' ich dir den Gruß des Liedes,
Aus des Herzens tiefsten Tiefen
Biet' ich dir der Liebe Gruß!

Hab' dich nimmer zwar gesehen,
Nie erblickt des Skalden Antlitz,
Der mit großen heil'gen Worten
Mir Begeistrung zugeweht;

Aber leicht wollt' ich dich kennen
In dem weiten Kreis der Menge,
Diese Brust voll Kraft und Liebe,
Diesen liedersüßen Mund.

Der so schön das Schöne webte,
Der so wild das Wilde faßte,
Der so kühn das Kühne löste
Und die große That so groß!

Ach! in deines Liedes Tönen,
Wo die kühnen Heldenkinder
Kräftig mit dem Schicksal ringen,
Stand mir neues Leben auf!

Hohe, mächtige Gestalten,
Wackre Degen, stolze Recken,
Und der Ahnen tiefes Walten
Ziehen durch des Skalden Lied.

Und es kommt mit Nordens Größe,
Mit der deutschen Helden Sage
Und mit alten kühnen Thaten
Alte Liederkraft herauf —

Also hast du kühn begonnen
In der Zeiten Stolz und Lüge,
Also hast du schön vollendet,
Edler Skalde, wackres Herz!

Seit solch Singen mich begeistert,
Zieht mich all der Seele Streben
Deiner starken Welt entgegen
In des Nordens Zauberkreis,

Wo der Helden kühnstes Wogen
Auch den kühnsten Skalden weckte,
Daß er zu dem Götterkampfe
Göttlich in die Saiten schlug! —

Drum für diesen neuen Morgen,
Der in meiner Brust erwachte,
Für den Frühling meiner Träume,
Wackrer Skalde dank' ich dir.

Biete dir aus tiefer Seele
Einmal noch den Dank des Liedes,
Biete aus des Herzens Tiefen
Dir noch einmal meinen Gruß.

Fouqué antwortet (Ged. II, 151) in der Tonart seiner nordischen Harfe und freut sich des Sängers, welchen seine Klänge zur Nachfolge geweckt:

Als du tratst in unsre Hallen,
Dichter, mit dem Gruß der Lieder,
Laub'ge Zweige schon sich neigten,
Ahnend, deiner Stirn zum Kranz!

Schaust du dort den alten Burgbau?
Drinnen sind die Heldenbücher,
Edda, und viel andre Sagen,
Komm, und bildre drin und lies.

Schaust an Aesten du die Harfen?
Nimm dir eine Harf' herunter!
Sing' auch du mit Heldenliedern
Deines Gleichen uns herein.

Aber die Dinge kamen anders, die Zeit ging schnell. Körner, der im Jahr 1810 so fühlte und sich den Helden des Nordens zuzuwenden aufgefordert wurde, erhielt ein näheres Ziel. Schon sein Zriny, wie wir wissen, war mit Bezug auf die nahende Befreiung Deutschlands gedichtet und bald rief es ihn selbst unter die Waffen. Da nun schlugen die Flammen der Begeisterung hoch und der Jünger übertraf alsbald den Meister. Die von Theodor Körner gedichteten Schlacht- und Freiheitslieder verbreiteten sich schon als fliegende Blätter, nach dem Tode des Dichters wurden sie von dessen Vater gesammelt herausgegeben unter dem Titel „Leier und Schwert von Theodor Körner, Lieutenant im Lützowschen Freicorps;“ mir liegt die zweite Auflage, Berlin 1814, vor.

Die Gedichte sind aus den Jahren 1809 bis 13, also von da ab, wo man eine Befreiung Deutschlands für möglich hielt. Hofer, die Königin Louise, der Sieg von Aspern, der Heldentod des Prinzen Louis Ferdinand, dann Moskau bilden die Stadien, die den Dichter die Freiheit seines Vaterlandes hoffen lassen, bis dann mit dem Aufruf zum Kampf sich der Gesang aus den Tiefen des Gemüts in vollen Wellen hervordrängt. Die Gedichte folgen den Ereignissen und dem, woran der Dichter selbst in seiner Kriegerlaufbahn Theil nehmen konnte, nach Ton und Form sehr verschieden, stets mächtig und gehaltvoll. Wir finden neben dem Hochlyrischen auch Betrachtendes, neben der Form des Liedes auch zum öftern, wo es an seiner Stelle ist, das Sonett, die Octave, ja das Distichon. Um gleich mit dem bedeutendsten und schwungvollsten anzuheben, dem „Aufruf 1813", so ist dies in der That ein Stück, das von keinem Liede der begeisterten Zeit übertroffen, oder auch nur erreicht wird. Es ist ein wahrer Hochgesang, reich und erhaben, mächtig und zugleich mild, den gewaltigen Moment in seinem ganzen Wesen, in seiner vollen Bedeutung fassend, überall voll Melodie:

Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen,
Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht.
Du sollst den Stahl in Feindes Herzen tauchen;
Frisch auf, mein Volk! — die Flammenzeichen rauchen,
Die Saat ist reif; ihr Schnitter, zaudert nicht!
Das höchste Heil, das letzte liegt im Schwerte!
Drück dir den Speer ins treue Herz hinein,
Der Freiheit eine Gasse! — Wasch die Erde,
Dein deutsches Land, mit deinem Blute rein!

Hoch bedeutsam dann die zweite Strophe:

Es ist kein Krieg, von dem die Kronen wissen,
Es ist ein Kreuzzug, ist ein heil'ger Krieg!

Recht, Sitte, Tugend, Glauben und Gewissen
Hat der Tyrann aus deiner Brust gerissen,
Errette sie mit deiner Freiheit Sieg! u. s. w.

Noch höher wächst der Gesang an in der dritten Strophe, um dann in der vierten und fünften sich mild und weich an die Mädchen und Frauen und ihr Gebet zu wenden. Wieder mächtig klingt die Schlußstrophe und von wunderbarer Schönheit und tiefrührender Bedeutung sind die letzten Zeilen:

Doch stehst du dann, mein Volk, bekränzt vom Glücke
In deiner Vorzeit heil'gem Siegerglanz:
Vergiß der treuen Todten nicht, und schmücke
Auch unsre Urne mit dem Eichenkranz!

Das Gedicht muß als einer der hellsten Edelsteine deutscher Lyrik durch alle Zeiten gefeiert werden, es ist der großen Zeit vollkommen ebenbürtig und man kann hier nicht sagen, wie das von den Kriegen und Siegen Friedrichs zu sagen war, daß die deutsche Poesie von ihnen überrascht worden sei. Im Gegentheil, diese und alle Lieder Körners haben wahrhaft mitgefochten in dem großen Kampf.

Die Lieder folgen dem Gang der Ereignisse, insbesondere dem, was der Dichter selbst erlebte, und wissen für jede Lage den eigenen Ton zu treffen, so daß es schwer wird, wo alles vollgültig ist, Einzelnes noch besonders auszuzeichnen; doch nennen wir das Gedicht „An die Königin Louise", das „Gebet während der Schlacht: Vater ich rufe dich", dann „Lützows wilde Jagd", ein Stück, das auf das lebendigste und treffendste das Freicorps und den in demselben waltenden Geist für alle Zeit vergegenwärtigt, ferner das bei dem Abschluß des Waffenstillstandes gedichtete Lied „Trost:" Herz laß dich nicht zerspalten; bedeutend ist auch das Gedicht „Durch", und großartig „Was uns bleibt". Unter den Liedern aus des Dichters Nachlaß haben wir besonders aus-

zuzeichnen das wenige Stunden vor des Sängers Tode gedichtete „Schwertlied": Du Schwert an meiner Linken, und das in scharfem Ton gesungene Männer und Buben.

Körners Lieder sind seit ihrem Erscheinen lebendiges Eigenthum des deutschen Volkes geworden, so wie ein edler Besitz seiner Literatur; durch die neuen wohlfeilen Ausgaben werden sie bei dem heranwachsenden Geschlecht sich noch fester setzen; aber es wohnt ihnen eine ewige Frische bei, welche Deutschland stets zu Freiheit und stolzer Unabhängigkeit mahnen wird.

Es erscheint angemessen auf diesen Dichter denjenigen folgen zu lassen, an dem sich sein Feuer angezündet hat, und das ist Fouqué. Auch von diesem besitzen wir eine Zahl von Kriegs- und Schlachtliedern, gesungen unter den Waffen und im Angesicht des mächtigen Feindes. Es weht in ihnen der patriotische Geist und fromme Sinn, der dem Verfasser überall eigen ist, wir finden darin manches aus vollem Herzen gesungene Leid, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß er den hohen Schwung und Ernst seines jüngeren Genossen nicht erreicht, ja sogar zuweilen ins Kleinliche und Spielende geräth.

Sodann wäre hier die dichterische Bestrebung des Kampfgenossen anzureihen, Friedrich Försters, in dessen Armen bekanntlich Körner verschied. War der Dichter selbst ein treuer Begleiter Körners, so gilt das auch von seinen Liedern, welche sich denen des Freundes unmittelbar anschließen, sie zwar in ihren großen Eigenschaften nicht erreichen, allein doch einen neuen Ton hinzubringen. Sie gehen weiter in die Einzelheiten, und gehen von der muthigen Frische zur Munterkeit, ja bis zur Laune und Satire über. Zunächst ist der Lieder auf Körners Tod zu gedenken, z. B. „Theodor Körner":

Bei Wöbbelin auf freiem Feld,
Auf Mecklenburger Grunde,
Da ruht ein jugendlicher Held
An seiner Todeswunde.

Er war mit Lützows wilder Jagd
Wohl in die Schlacht gezogen;
Da hat er frisch und unverzagt
Die Freiheit eingesogen.

Was ihm erfüllt die Heldenbrust,
Er hat es uns gesungen,
Daß Todesmuth und Siegeslust
In unser Herz gedrungen.
Und wo er sang zu seinem Troß,
Zu seinen schwarzen Rittern,
Das Volk stand auf, der Sturm brach los
In tausend Ungewittern.

So sind die Leier und das Schwert,
Bekränzt mit grünen Eichen,
Dem Krieger, wie dem Sänger werth,
Ein theures Siegeszeichen.
Wenn uns beim Wein dein Lied erklingt,
Wenn an den Wehrgehenken
Die helle Eisenbraut uns winkt,
Wir werden dein gedenken!

Als gelungene Stücke mögen bezeichnet werden: „Die Völkerschlacht", „La Belle Alliance", „der Einzug in Paris"; von den leichteren: „Anna Prochaska", „das Kanonenfieber", „der freiwilligen Jäger Juchhe und O weh".

Friedrich Förster ist zu Münchengosserstädt bei Altenburg im Jahr 1793 geboren, und lebte zu Berlin, zuletzt angestellt als Directorial-Assistent bei dem Königlichen Museum, gestorben daselbst am 8. November 1868. Von seinen Gedichten liegt die Berlin 1838 in zwei Büchern erschienene Sammlung vor. Das erste Buch, „Kriegslieder", enthält außer den im Felde gedichteten noch eine Reihe solcher, welche später, namentlich bei Gelegenheit der Feier des Freiwilligenfestes verfaßt sind, unter denen manches Launige und

meistens Sangbare. Das zweite Buch giebt Romanzen, Erzählungen, Legenden, in denen sich ein gefälliges, Wilhelm Müller verwandtes Talent zeigt, auf das wir später, bei den Liederdichtern, wohl noch zurückkommen.

Von ungleich größerer Bedeutung und sehr eigenthümlicher Färbung sind die Freiheitslieder von Max von Schenkendorf. In ihnen spricht sogleich ein echt lyrischer Klang an, jedes Wort Melodie und Gesang; aber diese in hohem Ton gesungenen Lieder sind tief getaucht in die Zauber der Romantik, welche hier voll und rein erklingt, wie kaum bei irgend einem Vorgänger, und die zugleich die ganze Denkart des Dichters beherrscht. Nicht nur, daß das Heldenthum sich auf das innigste mit einer tief religiösen Stimmung verbindet und durchdringt, der ganze Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit wird zugleich als ein Kreuzzug aufgefaßt, als gerichtet auf den Wiedergewinn der verlorenen alten Zeit, d. h. des Mittelalters, des deutschen Kaiserthums. Ja die Auffassung gestaltet sich noch bestimmter: der Tyrann, dessen Sturz es gilt, ist der Sohn der Revolution, der Vorkämpfer des Antichrists, der der Religion und dem wahren Staat, dem Kaiserthum und dem Pabstthum den Tod geschworen; er hat nur darum siegen können, weil wir selbst gesündigt, wir haben durch ihn die Sünde büßen müssen, aber jetzt, da wir gebüßt, soll die alte Herrlichkeit wiederkehren, wobei immer noch auf das Haus Habsburg hingeblickt wird. Daß Preußen von ihm und dem heiligen römischen Reich deutscher Nation abgefallen, war eben dessen zu sühnende Schuld. Diese zwar nirgend bestimmt ausgesprochene, aber überall zu Grunde liegende und hörbar durchklingende Auffassung muß dem romantisch gestimmten Verfasser, der diese Romantik selbst über sein Vaterland setzt, zu gut gehalten werden, und wir können es jetzt um so eher, als die Täuschung sich klar erwiesen hat, freilich erst nach einem Menschenalter voll Irrung und Unbehagen, denn von dem was dem Dichter als Ideal vorschwebte, ist nur noch zu viel in Erfüllung gegangen. Bringen wir aber die Illusionen seiner Mondscheinbeleuchtung in

Abzug, so bleibt immer noch das heiße Ringen nach einem einigen, starken Deutschland, überdies nach der Rückkehr alter Sitte und alten Glaubens, vornehmlich auch des alten Ritterthums. Dies spricht sich überall aus, besonders deutlich aber in dem Liede: „Warum er ins Feld zog.“ Dabei war dem Dichter klar, daß es mit dem Sieg der Machthaber nicht abgethan sei, sondern daß es zugleich eines Sieges über uns selbst bedürfe. In dem „Frühlingsgruß an das Vaterland“, 1814, die Strophe:

Aber einmal müßt ihr ringen
Noch in ernster Geisterschlacht,
Und den letzten Feind bezwingen,
Der im Innern drohend wacht.
Haß und Argwohn müßt ihr dämpfen,
Geiz und Neid und böse Lust,
Dann nach schweren langen Kämpfen
Kannst du ruhen, deutsche Brust.

Jeder ist dann reich an Ehren,
Reich an Demuth und an Macht;
So nur kann sich recht verklären
Unsres Kaisers heil'ge Pracht.
Alte Sünder müssen sterben,
In der gottgesandten Flut,
Und an einen sel'gen Erben
Fallen das entsühnte Gut.

Eben dies letztere sprechen noch viele andere Stellen aus, und wir haben schon angedeutet, wo Schenkendorf damals diesen Erben noch suchte.

Das Gedicht schließt:

Ihr in Schlössern, ihr in Städten,
Welche schmücken unser Land,
Ackersmann, der auf den Beeten
Deutsche Frucht in Garben band,

Traute deutsche Brüder höret
Meine Worte alt und neu:
Nimmer wird das Reich zerstöret,
Wenn ihr einig seid und treu.

Also eben die Gedanken, welche dann von der Jugend auf deutschen Universitäten so lebhaft erfaßt wurden und im Conflict mit dem, was damals verwirklicht werden konnte, so Vielen herbes Leid gebracht und durch Jahrzehnte hindurch eine auch der Literatur und Poesie höchst nachtheilige Verstimmung hervorriefen.

Wie sehr es dem Dichter um das ganze Deutschland zu thun sei, das spricht er besonders aus bei der Annäherung der preußischen Heere an die österreichischen, in dem Gedicht „die Preußen an der Kaiserlichen Grenze, 1813", ebenso ruft er die Sachsen, die Franken, die Schwaben, die Bayern zur Theilnahme an dem heiligen Kampfe auf und verdenkt es den deutschen Schweizern, daß sie neutral bleiben wollen.

Auch eigentliche Kriegs- und Schlachtlieder, so wie Danklieder nach gewonnenem Kampf haben wir von Schenkendorf; sie sind sämmtlich von Werth und das darin stark hervortretende religiöse Element giebt ihnen noch eine besondere Weihe. Die vorliegende Sammlung der Gedichte von Max von Schenkendorf, Stuttgart und Tübingen 1815, hat zugleich noch ein paar Lieder seines Freundes J. Gr. v. d. Gr. (Graf Gröben?) mitgetheilt, die an Gesinnung verwandt, wenn auch nicht von gleichem poetischen Werth sind.

Der im Jahr 1832 erschienene „poetische Nachlaß" Max Schenkendorfs enthält gleichfalls noch patriotische Lieder aus jener großen Zeit; ich zeichne das größere Gedicht aus, „Gebet, 1813", nur eben wohl zu groß und umfangreich für ein Gebet; darin die Strophen:

Ihr lieben deutschen Fürsten,
Macht eure Thore weit!
Schaut, wie die Völker dürsten
Nach eurer Freundlichkeit!

Ihr seid ja rechte Sprossen
Der alten Heldenkraft,
Seid wieder auch Genossen
Der treusten Völkerschaft.

Du reiner deutscher Adel,
Nicht Ahnen, Thaten zählt!
Nicht strenger Väter Tadel,
Was Lob den Vätern, wählt!
Nicht wälsche Tänze tanzen,
Mit Pförtnerschlüsseln gehn —
Eichbaum im Wald von Lanzen
Im Volkssturm sein, ist schön.

Und wiederum:

O sei dann endlich weiser,
Du Heerde ohne Hirt,
Und wähle schnell den Kaiser,
Und zwing' ihn, daß er's wird.
Laß Fürst und Bürger schwören
Dem Herrscher stark und mild,
Dann wird er sein in Ehren
Des Reiches Haupt und Schild.

Auch das innig empfundene Gedicht „die Muttersprache", 1814 in Frankreich gesungen, ist von Bedeutung, doch macht das folgende, „das Vaterland 1814", ihm den Rang streitig. Ich kann mir nicht versagen es unverkürzt hieher zu setzen, da es den Inbegriff der Schenkendorf'schen Poesie giebt und zugleich in seiner Anlage und Form einen festen Umriß zeigt, wie er nicht überall bei diesem Dichter gefunden wird:

O Vaterland, das droben ist,
Das uns der Heiland Jesus Christ

Von Ewigkeit bereitet!
Wie herrlich wird es droben sein,
Wenn er aus allem Streit und Pein
Zu deiner Lust uns leitet.

Auch hier, auch hier im Erdenthal
Weht Gottes Hauch, scheint Gottes Strahl;
Wir haben auch empfangen
Den rechten Geist, den Geist vom Herrn;
Uns allen ist ein heil'ger Stern
Am Himmel aufgegangen.

Das ist das ew'ge Gotteswort,
Es kommt vom Himmel fort und fort
Zur Erde segnend nieder.
Das nehmen alle Menschen an,
Und alle Menschen, Mann für Mann,
Sind Sünder nur und Brüder.

Doch jedem Volke ward ein Grund
Zum Bau des Reiches Gottes kund,
Da soll sein Tempel stehen;
Aus tiefem Grund, von unten aus
Soll sich das ew'ge Gotteshaus
Erheben zu den Höhen.

Im Vaterland, im Vaterland
Hat jeder seinen rechten Stand
Und rechten Grund gefunden.
Da stehe fest und halte drauf,
Und flöhest du im schnellsten Lauf,
Es hält dich doch gebunden.

Ich ziehe nimmer weit hinaus,
Ich bin daheim in meinem Haus,

Im schönen deutschen Lande.
Im ganzen weiten Vaterland
Ist alles traut mir und bekannt
In jedem frommen Stande.

Die hohen Kunden alter Zeit,
Die Tage, die uns jüngst erfreut,
Das schöne, freie Leben;
Auch manches Schloß und manche Stadt,
Die deutsche Kraft erbauet hat,
Wo Vätergeister schweben.

Ihr Hügel, wo die Trauben blühn,
Ihr Felder, wo sich Schnitter mühn,
Sollt auf den Enkel kommen.
Ihr Kirchen hoch und kühn und zart
Erdacht nach alter deutscher Art
Euch lieben alle Frommen.

Zum Eichenwald, zum Eichenwald,
Wo Gott in hohen Wipfeln wallt,
Möcht' ich wohl täglich wandern.
Du frommes, kühnes, deutsches Wort,
Du bist der rechte Schild und Hort
Zur Scheidung von den Andern.

Das ist das deutsche Vaterland,
Da, Jüngling! Jungfrau! sei dein Stand,
Da führe du dein Leben!
Da will ich stehn ein grüner Baum,
Will träumen manchen sel'gen Traum,
Und nach dem Himmel streben.

Was man in allen Liedern Schenkendorfs finden wird, ist, wie der Herausgeber der Nachlese dies so schön ausspricht, daß in ihnen der Ton aus einer Zeit erklingt, die den Deutschen als eine heilige

und große erscheinen müsse, die Zeit der frommen und reinen Vorsätze, die der harte Druck der Fremdherrschaft erstehen ließ.

Wir haben neuerdings eine vollständige Sammlung der Schenkendorfschen Gedichte, so wie auch eine ausführliche Lebensbeschreibung des Dichters von August Hagen erhalten. Von den Lebensumständen ist hier in der Kürze das Folgende mitzutheilen. Ferdinand Gottfried Max von Schenkendorf wurde am 11. December 1784 zu Tilsit geboren, an der Grenze der preußischen Monarchie. Sein Vater, gewesener Militär, besaß in der Nähe der Stadt ein kleines Landgut. Unglückliche Familienverhältnisse entfernten ihn im frühen Jünglingsalter aus dem Vaterhause, führten ihn aber in die Nähe der gräflich Dohnaschen Häuser, deren frommer und deutscher Sinn für ihn entscheidend wurde. Er besuchte die Universität Königsberg, trieb hier das juristische Studium und bildete sich für eine Laufbahn in den Verwaltungszweigen des Staates. Er machte, wie es damals gefordert wurde, einen praktischen Cursus der Landwirthschaft auf dem Amte Waldau, wo er seine Braut kennen lernte, arbeitete sodann als Referendar in Königsberg und lebte hier in Kreisen geistreicher Männer und Frauen, wobei insbesondere seiner Heiterkeit und Laune gedacht wird. Eine merkwürdige Frau, Frau von Krüdener, übte damals auf ihn eine Anziehungskraft aus und gewann Einfluß, um so mehr als seine Braut mit ihr sich nach Karlsruhe begab. Er folgte dahin im Jahr 1812 und hier wurde die eheliche Verbindung vollzogen. Allein die Tage ehelichen Glückes wurden bald durch den Ruf zu den Waffen unterbrochen. Schenkendorf wollte unter den Reihen der Krieger nicht fehlen, obwohl eine Lähmung der rechten Hand, Folge eines Pistolenduells, ihn hinderte die Waffen selbst zu ergreifen, so zog er doch mit seinen Landsleuten ins Feld, im Gefolge des Generalmajors von Röder, dem er Dienste leistete ohne eigentliche Anstellung, wie er denn auch die Gefahren mit seinen Kameraden theilte. Nach dem Kriege wurde er Rath bei der Regierung in Coblenz; aber schon im Jahr 1817, an seinem Ge-

burtstage, ereilte den an einem tiefliegenden Nervenübel Erkrankten der Tod.

Dem ostpreußischen Sänger lassen wir den biedern Mann aus dem Lande Pommern folgen, Ernst Moritz Arndt. Er hat nur wenige Lieder gegeben, aber diese haben tief und fest Wurzel geschlagen im deutschen Volk, denn hier giebt es keinen, der nicht das Bundeslied aller Deutschen sänge: Was ist des Deutschen Vaterland? Nicht minder bekannt und nicht minder werthvoll ist das Lied: „Der Gott der Eisen wachsen ließ;" demnächst ist zu nennen „Das Lied vom Schill", „das Lied von Gneisenau", „Die Leipziger Schlacht: Wo kommst du her in dem rothen Kleid?" endlich „Das Lied vom Feldmarschall". Es bilden diese Lieder ihrem ganzen Charakter nach einen auffallenden Gegensatz zu denen Schenkendorfs, denn sie verhalten sich zu ihnen wie Bürgerthum zum Adel. Arndt singt nicht von irgend einer Höhe herab, er steht mitten im Volke, so entbehren seine Lieder auch allen Schmuckes und Nimbus, sie sind frisch und frei aus dem Herzen und von der Leber weg gesungen; daher ihre unmittelbare Zündkraft.

Arndt ist zu Schoritz auf Rügen im Jahr 1769 geboren, empfing seine Bildung auf dem Gymnasium zu Stralsund, besuchte 1791 die Universität Greifswald, später Jena um Theologie und Philosophie zu studiren, gab dann aber die theologische Laufbahn auf und machte von 1794 ab Reisen durch Schweden, Italien, Frankreich, Deutschland, Ungarn und trat frühzeitig als Schriftsteller auf, zunächst mit Reisebeschreibungen. Im Jahr 1803 wurde er Adjunct und drei Jahre später außerordentlicher Professor der Geschichte in Greifswald. Anfangs ein gemäßigter Lobredner Napoleons, wurde er, als dessen Bedrückung wuchs, sein entschiedenster und grimmigster Gegner. Dies sprach sich deutlich aus in seiner Aufsehen erregenden Schrift „Geist der Zeit", 1807. Es ist in derselben mit Kühnheit das Wort ausgesprochen, Napoleon werde und müsse mit seinen eigenen Waffen besiegt werden. Er war deshalb genöthigt zu fliehen, und zwar nach Schweden, von

wo er erst mit der Befreiung Deutschlands zurückkehrte, jetzt mit allen Waffen seines starken Geistes die Flammen des Hasses und des Krieges schürend. Er war schon vor dieser Zeit einmal unter fremdem Namen nach Deutschland gekommen, hatte jedoch sehr bald nach Rußland hin die Flucht ergreifen müssen. Nach Beendigung des Krieges lebte er am Rhein, seit 1817 in Bonn, wo er im Jahr darauf an der neu errichteten Universität die ordentliche Professur der Geschichte erhielt. Bald aber wurde gegen ihn die Anklage erhoben an den demagogischen Umtrieben betheiligt zu sein und es erfolgte die Suspension von seinem Amt, das er nicht wieder erlangte, als er endlich freigesprochen wurde. Erst nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. ward ihm die völlige Restitution zu Theil. Er knüpfte Hoffnungen an die Bewegung des Jahres 1848, tagte mit in Frankfurt a. M., befand sich in dem Zuge, welcher dem König von Preußen die Kaiserkrone antrug. Er starb im Jahr 1860, in hohem, aber noch rüstigem Alter. Seine letzten Gedichte stehen in meinem Musenalmanach, an dem er sich mit Eifer betheiligte.

Wiederum ein preußischer Kriegssänger von sehr verschiedener Art ist Friedrich August von Stägemann. War an Arndts Liedern die Einfachheit und der Volkston zu rühmen, so bleibt Stägemann weit davon entfernt. Er ist nicht erst durch den Krieg zum Sänger geworden, er brachte bereits eine Kunstart mit, welche nahe an Klopstock und Voß anknüpft, höchstens sich zu dem Ton Gleims hinneigt, der sich gleichfalls nicht als populär bezeichnen läßt. Noch weniger aber hat er den leichten Fluß der Lieder Körners oder Schenkendorfs, hier vielmehr tritt alles hart und mühevoll auf, ja etwas knarrend und knirschend, seine Verse gehen schwer, seine Zeilen erscheinen wie eine Colonne festschreitender Krieger: das hindert aber nicht, daß ihnen doch ein Werth beiwohne, zunächst eine ernste, kräftige, wahrhaft patriotische Gesinnung, stark im Haß und feurig im Mut. Stägemann, gleichfalls durch ein körperliches Uebel, seine Füße, gehindert am

Kampf theilzunehmen, folgte doch demselben in unmittelbarster Nähe, wie denn auch seine Gedichte den Krieg in seinem ganzen Verlauf geleiten.

Es liegen diese Gedichte in der 1828 herausgegebenen Sammlung vor, unter dem Titel: „Historische Erinnerungen in lyrischen Gedichten." Dieselben beginnen mit der Schlacht von Jena, umfassen die ganze Zeit der drei Kriegsjahre und erstrecken sich bis auf das Jahr 1825. Er klagt zunächst über die verhängnißvolle Niederlage im October 1806:

Horch! die Todesdonner schallen,
Denn die Würfel sind gefallen,
Und der falsche Gott der Schlachten,
Dem wir Großes einst vollbrachten,
Hat sein Angesicht gewendet
Und euch ahnt, es sei geendet.

Aber er antwortet sogleich:

Nicht vor Elephantenthürmen
Bebte Rom in Siegesstürmen,
Nicht in Trasimenens Tagen,
Als die Tapfern niederlagen,
Und es ward ein Held gefunden,
Der den Helden überwunden.

Zum Schluß:

Wähnet nicht, die Sterne lügen,
Die den Schmuck zusammenfügen,
Weil, dem Höllenstrom entquollen,
Eure Donner um uns rollen;
Wähnt es nicht, Napoleone!
Unser Stern heißt: Preußens Krone.

Ruf es mit Posaunenklängen,
Heldenbusen aufzusprengen,
Ruf es, Lied! Die Geister schliefen,
Sie erstehn aus Grabestiefen,
Schwert, es mag an Schwert zerschmettern.
Euer Kampf ist Kampf mit Göttern!

Einen tiefernsten schauerlichen Ton schlägt das Lied auf den Brand von Moskau an, bedeutungsvoll nach der Form von Dies irae, dies ille:

Tag des Zornes! Tag der Rache!
Säumest du so lang'? erwache
An des Hohns ruchloser Lache!

Darin die Strophe:

Und geborstne Mauern krachen,
Und die bösen Geister lachen,
Und die Friedensengel wachen.

Stunde schlägt, die bang erharrte.
Glocke stürmt von höchster Warte:
„Bonaparte! Bonaparte!"

Zum Schluß:

Zu der Ernte, Flammensäer,
Ruft dein Zeichen. Schreite näher!
Schreite blutig, Schreckensmäher!

Raben ziehn, die finstern Sagen.
Moskau hat in Flammentagen
Bonapartes Sieg erschlagen.

Auszeichnung verdient demnächst das Gedicht, überschrieben „des Königs Aufruf vom 3. Februar 1813." Es hebt an:

Sind es Donner, die so frühe rollen?
Stürzt der Schnee, in Flut zerquollen,
Brausend vom Gebirg herab?
Donner sind es nicht, noch Wogen,
Preußen hat das Schwert gezogen,
Und der König schwingt den Stab.

Unsres Königs Stimme, laut erschollen,
Ist des Donners hohes Rollen,
Unsre Jugend ist die Flut.
Zu den Waffen stürzt sie brausend,
Tausend hier, dort zehentausend,
Und den Feind, den kennt sie gut.

Noch ist nicht das rechte Wort gesprochen,
Doch der Adern heftig Pochen
Deutet nur auf dich, Franzos!
Und der Augen düstres Brennen
Drückt den Pfeil von Hasses Sennen
Nur auf dich durchbohrend los.

Unsre Kugeln waren längst gegossen,
Längst in Reih' und Glied geschlossen
Lechzten wir nach Kampfesfeld.
Türk geworden sei der Sparter?
Von uns beiden, Bonaparter!
Muß der Eine von der Welt.

Es folgen nun in gleichem Sinn die Lieder auf die siegreichen Schlachten; da aber der Dichter nicht nur diese Schlachten der Reihe nach besingt, sondern durch die drei Kampfjahre beinahe jedem einzelnen Gefecht ein Lied widmet, so wird nicht Wunder nehmen, daß der Strom der Begeisterung sich verkühlt und verdünnt und die Kraft der Worte nicht immer ausreicht. Steht nun auch die dem Verfasser eigene Strenge und Härte im Ganzen dem

Gegenstand recht wohl an, so läßt sich doch nicht leugnen, daß sie im Einzelnen nicht selten ins Trockene und selbst ins Hölzerne übergeht. Aber ein gewisser spartanischer Charakter und ein wahrer Heroismus der Gesinnung wird von keinem Unbefangenen und Empfänglichen verkannt werden. In seiner Art, oder vielmehr in der Vossens, zeigt übrigens der Dichter eine Virtuosität in verschiedenen Formen, selbst in schwierigen, und er hat eine Vorliebe für überraschende und seltene Reime, die nur nicht immer leicht herbeigeführt sind. Die Gedichte enthalten eine Anzahl von Sonetten, worin der sonst durchaus antiromantische Verfasser der Zeit nachgiebt; auch bewegt er sich in antiken Strophenmaaßen, was nicht auffallen darf, da seine gesammte Dichtung sich völlig fern hält vom Sangbaren und Volksmäßigen.

Diese Gedichte erschienen zuerst zu Halle 1814 unter dem Titel: „Kriegsgesänge aus den Jahren 1806—1813, nebst Anhang“, dann in zweiter Ausgabe 1816: „Kriegsgesänge aus den Jahren 1806—1815“, endlich ein dritter Nachtrag: „Erinnerungen an die preußischen Kriegsthaten 1813—1815“, Halle 1818. Der Ausgabe der gesammten Gedichte vom Jahr 1828 ward schon gedacht.

Stägemann ist 1763 zu Vierraden in der Uckermark geboren, woselbst sein Vater Prediger war. Er verlor ihn früh und kam nach Berlin in das Schindlersche Waisenhaus, besuchte darauf das Gymnasium zum grauen Kloster und studirte dann zu Halle die Rechte. Im Jahr 1785 war er Auscultator zu Königsberg in Preußen, verwaltete darauf verschiedene richterliche Aemter und wurde 1806 Geheimer Oberfinanzrath, Mitglied des Generaldirectoriums und Hauptbaucommissarius in Berlin; hier kam er weiter erst in Hardenbergs und dann in Steins Ministerium als vortragender Rath. Im Jahr 1809 wurde er zum Staatsrath ernannt, arbeitete unter Hardenberg im Staatskanzleramt und begleitete denselben auch während der Befreiungskriege nach Paris und London. Im Jahr 1818 übernahm er die oberste Leitung

der Staatszeitung; er starb als Geheimer Staatsrath im Jahr 1840. Außer seinen Gedichten hat er durch eine Reihe von Staatsschriften während der Befreiungskriege und später dem Vaterlande genützt.

Nicht ganz zu übergehen ist hier noch ein anderer preußischer Dichter, obwohl er weder durch seine „Gedichte, niedergelegt auf dem Altar des Vaterlandes", noch durch seine persönliche Stellung einen bedeutenderen Einfluß gewonnen hat; allein sein natürliches Gefühl und seine kunstgebildete Hand macht ihn eben doch zu einem Vertreter der damals herrschenden Gesinnung. Es ist dies Karl Müchler. Er hat das Verdienst einer der ersten zu sein, welche im Jahr 1806 dem Unmut und Zorn einen poetischen Ausdruck gaben und auf Vergeltung hofften. Er that dies in dem Gedicht „der Eroberer", das, obwohl nicht erschienen und gedruckt, von Pommern aus, wohin sich der Verfasser zurückgezogen hatte, in Berlin und weiter hinaus verbreitet wurde, bis es in die Hände der französischen Machthaber fiel. Nach dem Tilsiter Frieden kehrte der Verfasser nach Berlin zurück, er glaubte jetzt aller Furcht überhoben zu sein; aber dem war nicht so. Schon von Freunden gewarnt, blieb er dennoch, hatte indessen nicht sogleich zu leiden, bis nach einiger Zeit ein Anderer, den man für den Verfasser hielt, verfolgt und ins Gefängniß geworfen wurde. Hier erkrankt, gab dieser, um sich zu befreien, an, aus welcher Hand er das Gedicht erhalten und diese Spur wurde so eifrig verfolgt, daß Müchler jetzt ernstlich in Gefahr kann. Zeitig davon in Kenntniß, gelang ihm zu einem Freunde in die Umgegend zu entkommen, aber auch hier war er nicht lange sicher und entging wiederum nur eben der Gefangenschaft. Er hielt sich dann mehrere Meilen von der Hauptstadt entfernt bei einem treuen Freunde auf und kehrte erst zurück, nachdem Berlin von den Feinden geräumt war. Das für so gefährlich erachtete Gedicht, das man ins Französische hatte übersetzen lassen, ist nun der Geschichte anheimgefallen und verdient als ein historisches Document hier wohl aufbehalten zu werden.

Der Eroberer.

Im December 1806.

Mag die Welt in thörigtem Erstaunen
Knechtisch deiner Macht Verehrung weihn,
Immer wirst auch du das Spiel der Launen
Einer blinden Schicksalsgöttin sein:
Wenn der Sklav' im Staube dich bewundert,
Trau des Feigen Schmeichelworten nicht,
Freier hält ein künftiges Jahrhundert
Ueber dich sein Strafgericht.

Wie du grausam, was bestand, zertrümmert,
Stürzet in Ruinen einst dein Reich,
Und die Krone, die dein Haupt umschimmert,
Macht die Thräne der Verzweiflung bleich.
Wer mit Sicheln der Zerstörung mähet,
Färbt den Purpur mit der Unschuld Blut,
Ernten wird er, was er ausgesäet,
Untergehn in blinder Wuth.

Einen Erdkreis hast du dir errungen,
Ferne Pole durch Gewalt vereint,
Viele tausend Knechte dir erzwungen,
Doch für deinen Kummer keinen Freund;
Bist du einst des Blutvergießens müde,
Reicht dir Liebe keinen Labetrunk,
Selbst das Losungswort der Tugend: Friede,
Wird durch dich zur Lästerung.

Einsam sitzest du auf deinem Throne,
Wie die eiserne Nothwendigkeit,
Und dein Name tönt durch jede Zone
Als die blut'ge Geißel deiner Zeit.

Was du wünschest, wirst du nie vollenden,
Von Begierden grausam aufgezehrt;
Nur ein Werkzeug in der Rache Händen,
Wirst auch du von ihr zerstört.

Unter den übrigen Gedichten heben sich hervor das „Wehrmannslied“ und das Gedicht „an die Streiter im heiligen Kriege, nach dem am 4. Julius 1813 abgeschlossenen Waffenstillstand“, in welchem sich das Verlangen des preußischen Volkes nach Fortsetzung des Kampfes und vollständiger Erringung des Sieges ausspricht.

Karl Friedrich Müchler ist 1763 zu Stargard in Pommern geboren, war Kriegsrath in Berlin, wo er später als Privatgelehrter lebte, er erreichte das hohe Alter von 90 Jahren und starb zu einer Zeit, wo sein, einst durch viele Schriften bekannter Name großentheils vergessen war.

Den preußischen Sängern schließen wir wiederum einen sächsischen an, der gekannter zu sein verdiente, als es der Fall ist, K. F. G. Wetzel. Von ihm erschien zu Altenburg 1815: „Aus dem Kriegs- und Siegesjahr 1813, Vierzehn Lieder nebst Anhang“, jetzt aufgenommen in „F. G. Wetzels gesammelte Gedichte und Nachlaß, herausgegeben von Z. Funck, Leipzig 1838.“ Hier finden wir als besondern Abschnitt die „Kriegs-, Siegs- und Feuerlieder“, letzteres eine Bezeichnung, welche diesen Stücken recht wohl zukommt, denn allerdings sind sie glühend und flammend, in mehrfacher Rücksicht den Liedern Körners nahe, auch wohl gleich stehend, obwohl die Tonart doch noch eine andere ist, weniger ideal, aber nur noch schärfer, wilder und grimmiger, dabei in hohem Grade religiös. Da anzunehmen ist, daß diese Lieder in Weniger Händen sind, halte ich für Pflicht daraus mitzutheilen:

Nun mit Gott! Es ist beschlossen!
Auf, ihr wackern Streitgenossen,
Endlich kommt der Ehrentag!

Besser flugs und fröhlich sterben,
Als so langsam hie verderben
Und versiechen in der Schmach.

Endlich darf das Herz sich regen,
Sich die Zunge frei bewegen,
Alle Fesseln sind entzwei!
Ach, da alles schien zerstoben,
Kam der Retterarm von oben,
Neugeboren sind wir, frei!

Tag der Freiheit! Tag der Wonne!
Brüder seht, es tanzt die Sonne,
Wie am ersten Ostertag!
Todte sprengen ihre Grüfte,
Und durch Berg und Thal und Klüfte
Hallt ein freudig Jauchzen nach.

Auferstanden! auferstanden
Aus der Knechtschaft Todesbanden!
Streiter Gottes, nun zu Hauf!
Unsre Adler, ha! sie wittern
Ihren Raub — die Feinde zittern —
Unsre Adler fahren auf.

Zu den Waffen! zu den Rossen,
Auf, ihr wackern Kampfsgenossen,
Er ist da, der Ehrentag!
Besser flugs und fröhlich sterben,
Als so langsam hie verderben
Und versiechen in der Schmach.

Vorwärts! was zaudert ihr?
Vorwärts! was stehn wir hier?
Vorwärts! ich sterbe vor Ungeduld schier!

Dort, wo dick schwarz der Dampf,
Rasch hinein in den Kampf,
Hurrah! Drommeten und Rossegestampf!

Schlagen die Kugeln auf,
Springen wir oben drauf,
Kommen so schneller gen Himmel hinauf.

Ha, wie es blitzt und kracht!
Lustige Freiheitsschlacht!
Müde Kameraden, nur Platz gemacht!

Uns nur, laßt uns heran!
Kommen wir Preußen dran,
Da ist die Sache bald abgethan.

Auf, auf, ihr Völker deutscher Zunge!
Denkt, daß ihr Eines Stammes seid!
Erhebet euch mit neuem Schwunge!
Steht felsenfest in Einigkeit!
Habt ihr noch nicht genug erfahren,
Welch bittre Früchte Zwietracht trägt,
Und wie der Wüthrich euch seit Jahren
Mit euren eignen Fäusten schlägt?

Mit Blindheit waren wir geschlagen,
Ein jeder schien beeifert bloß,
Der Fremden schmählich Joch zu tragen
Und Bruder schlug auf Bruder los,
Für ihn verspritzten die Getäuschten
Für ihren Henker nur ihr Blut,
Für ihn, allein für ihn zerfleischten
Wir uns mit unerhörter Wuth.

O Schand', o Spott! Aus wie viel Ketten,
Hast du, mein Volk, die Welt befreit,
Und kannst dich selber heut nicht retten
Aus dieses Bluthunds Dienstbarkeit?
Wohlauf, ermannt, ermannt euch, Deutsche,
Daß schlechter Witz nicht höhnend rühmt:
Weil sich nichts reimt auf uns als Peitsche,
Wie nur die Geißel uns geziemt.

Zerbrecht den Bund, den gottverfluchten,
Dies Rüstzeug in Tyrannenhand,
Bollwerk der Höll' und des Verruchten,
Stoßt um dies Haus auf losem Sand.
Ein Bund? Wie mag ein Bündniß heißen,
Was nur dem Mächtigen genügt,
Und sucht auf ewig zu zerreißen,
Was Gott zusammen hat gefügt.

Denn Spaltung in uns selbst zu bringen,
Dran spann die Arglist Tag und Nacht,
Uns alle einzeln zu verschlingen:
Ein Bund, wie Löw' und Esel macht!
Soll uns die Willkühr länger schänden?
Nein! sei der große Wurf gewagt!
Das Blatt, wie bald kann sichs doch wenden!
Seid nur getrost und unverzagt!

Steht Alle wie Ein Mann verbunden!
Ein Volk, treu mit sich selbst vereint,
Wird nie und nimmer überwunden,
Und wär die ganze Welt sein Feind!
Eins, herzlich Eins in That und Worten!
Wer ist, der solch ein Bündniß bricht?
Das überwältigen die Pforten
Der dritten Hölle selber nicht.

Und Gottes Hand, ja, sie wird gründen
Auf diesen Fels ein Heiligthum,
Und drin sein heilig Feuer zünden
Zu seines Namens Preis und Ruhm!
Doch wo, vom bösen Geist getrieben,
Wir länger Hund und Katze sind,
So werden wir wie Spreu zerstieben
Und fahren hin wie Rauch im Wind.

Wahrlich Worte, die noch heute und allezeit als ernster Mahnruf zu vernehmen sind, zugleich aber von der Art, daß sie jeden Empfänglichen auffordern werden, auch die ferneren Kriegs-Gedichte so wie überhaupt die Lieder dieses ausgezeichneten deutschen Dichters kennen zu lernen,*) aber eben die Zerklüftung Deutschlands, gegen welche hier ein so heiliger Zorn entbrannt ist, macht nur zu oft, daß hier das Echte und Werthvolle spurlos vorüber geht, während Anderen unverdiente Gunst zugewendet wird.

Wetzel ist 1779 zu Bautzen geboren, von unbemittelten Eltern, die nicht im Stande waren ihn während seines Studiums in Leipzig und Jena hinreichend zu unterstützen. An letzterem Ort war er besonders ein eifriger Zuhörer Schellings, der auf ihn einen bedeutenden Einfluß soll geübt haben. Von 1802 ab lebte er in Sachsen und Thüringen, an verschiedenen Orten seiner Bildung, dürftig sein Leben mit Schriftstellerei fristend. Er ging darauf 1805 nach Dresden, lebte hier in nahem Verkehr mit Schubert, siedelte dann nach Bamberg über und redigirte hier den fränkischen Merkur; mit Mühe erlangte er das bayrische Bürgerrecht. Er starb im Jahr 1819. Von ihm sind auch einige Trauerspiele gedruckt.

Wir gehen über zu einem fränkischen Dichter, und dieser ist kein anderer als Friedrich Rückert, hier aber nur von Seiten seiner Kriegs- und Freiheitslieder zu betrachten. In erster Reihe

*) W. Mentzel, fehltreffend wie meistens, nennt sie „ziemlich trivial und noch in der Gleimschen Grenadierweise".

stehen hier die „geharnischten Sonette", zuerst gedruckt im Jahr 1814; von ihnen ist viel Rühmens gemacht worden, wahrscheinlich zu viel. Rückert zog, obwohl seine Jahre ihn dazu fähig gemacht hätten, nicht mit in den Krieg, und so fehlt denn auch diesen Gedichten die Wetterfarbe und derjenige Fluß der Rede, welcher Zeugniß giebt, daß er unmittelbar aus dem Herzen kommt, im Gegentheil, wir bemerken Stubenarbeit und Sitzfleiß. Schon über die Wahl der Sonettform und gegen dieselbe läßt sich vieles sagen. Ihr fehlt die Volksmäßigkeit, die Sangbarkeit, sie eignet der Reflexion, der Contemplation und sie entspricht, wie sie denn von ihren Meistern auch immer so gebraucht und behandelt worden, zunächst zarten und weichen Empfindungen, sie ist recht eigentlich die Form für die Schwärmerei der Liebe. Sie plötzlich zum Entgegengesetzten umzuwenden war ein Schweres, ein Gewagtes. In der That können wir auch nur zugeben, daß dies in einzelnen Fällen gelungen sei, wo nämlich der Reichthum der Reime mit schlagender Wirkung eintritt, in den meisten Fällen zeigt sich Zwang, die Sprache wird mehr hart als stark, steif, ja trocken, nicht eisern, sondern hölzern. Die einzelnen Stücke, welche eine rühmliche Ausnahme machen, brauchen wir wohl nicht aufzuzählen: in ihnen zeigt sich Zorn, Haß und Grimm in wuchtigen und beredten Worten. Leichteren Kalibers sind die Spottlieder, die sich einigermaßen dem Volkston annähern, aber doch wohl in der Breitenausdehnung, mit der entsprechenden unvermeidlichen Verdünnung, so wie auch in der Spielerei zu weit gehen. Dies tritt besonders hervor, wo der Gegenstand ernst und groß ist, so in dem Stück auf die Schlacht von Leipzig, denn was wollen hier ein paar unbedeutende Wortspiele sagen! Besser an ihrem Platz ist diese Tonart in dem Lied auf den General Vandamme und den Marschall Ney, selbst der schadenfrohe Scherz mag hier erlaubt, ja sogar populär sein. Im Ganzen sind eben so wohl die Sonette als auch diese Lieder doch als Stimmen von eigenthümlichem Charakter anzuerkennen, welche die Harmonie des großen Concertes nur um so reicher

machen. Eine nähere Würdigung des berühmten Dichters bleibt vorbehalten.

Schon Rückert hatte in einem artigen Liede über das späte Eintreffen der Coburger Freiwilligen auf dem Kampfplatz gespöttelt; noch weiter nach Süden läßt, wenn die Geister auch schon sympathisirten, ein lebhaftes Eingreifen mit Schwert und Lied sich nicht erwarten. Wir finden hier nicht jenen Chorgesang, sondern nur vereinzelte Stimmen und diese singen in Weisen, welche nicht recht zu dem nationalen Aufschwung passen. Hier ist besonders ein Dichter aus Württemberg zu nennen, der schon früher vorgeführte C. L. Neuffer, der in einer späteren Sammlung seiner auserlesenen Gedichte, Tübingen 1816, auch Lieder auf die Freiheitskriege bringt, insbesondere auf die Schlachten von Leipzig und Belle-Alliance. Sie sind allzu sehr im Ton Klopstocks, Stolbergs und der Bardenpoesie gesungen, tragen also zu viel von jener abstracten Poesie in diese concretesten Verhältnisse hinüber, sonst ist anzuerkennen, daß der Dichter in jenen Siegen die Einigung und Festigung Deutschlands erblickt, ja den Beginn einer neuen glorreichen Periode unter dem Schutz Preußens andeutet. Um einen Begriff auch von dieser Dichtungsart zu geben, setze ich den Schluß seines Liedes „Siegesgesang nach der großen Völkerschlacht bei Leipzig“ hieher:

Barden, erhebet
Siegesgesang!
Lasset die Harfen
Festlich erklingen!
Heilige Freiheit,
Heil und Gedeihen
Kehrt zu Thuiskons
Kindern zurück.

Nur ein geringer Schwarm
Ist unserm Schwert entronnen

Durch schnelle Flucht
Sich rettend über den breiten Strom.

Getilgt ist unsre Schmach
Im Feindesblut gewaschen.
Frohlockend stehn
Und groß im Kreise wir der Völker da.

Das harte Sklavenjoch
Ist nun mit Macht zerbrochen.
Ein freies Volk
Jauchzt heut im ehrenden Siegeskranz.

Und alle Söhne Teuts
Beschwören am Altare
Des Vaterlands
Den großen ewigen Bruderbund.*)

Barden, erhebet
Siegesgesang!
Lasset die Harfen
Freudig erklingen,
Und zu des Himmels
Waltenden Mächten
Schwebe des Dankes
Jubel empor!

Um einiges belebter und weniger prosaisch ist das umfangreiche Lied „die Schlacht vom schönen Bunde"; darin zum Schluß die Zeilen:

*) Wie contrastirend, wenn neuerdings Guizot von einem Fürsten dieses Landes Worte melden durfte, mit denen er von den Machthabern Frankreichs, „wenn nur wahrhaft auf ihn zu zählen wäre", Schutz seiner deutschen Rechte erwartet, jenem nützlich zu sein und in der Verbindung eines süddeutschen Bundes mit ihm den europäischen Frieden hofft. Konnte der Particularismus, der Deutschland zu opfern bereit ist, einen stärkeren und unverholeneren Ausdruck finden! Und wie anders ist es seitdem gekommen!

O Himmel! wer sichert
Die Ehre des Tages?
Verschwunden die Hoffnung
Zum glänzenden Siege,
Wenn schleunige Hülfe
Nicht Rettung verleiht!

Aber, o siehe, was zucken so plötzlich
In dem Glanze der scheidenden Sonne
Dort an den Wäldern für Strahlen hervor!
Siehe, wie strömt es den Hügel herab!
Welch ein Gewimmel von Männern und Rossen,
Welch ein Leuchten von blanken Gewehren,
Welch ein Schreien in Jubel und Freude,
Welch ein Grüßen mit ehernen Schlünden!
Schaudernd schauen die Franken sich um.

Das ist Blücher, der nimmer ermüdete,
Der, wie Antäus, mit wachsenden Kräften
Von dem Fallen empor sich rang.
Das sind die Preußen, die nimmer bezwingbaren,
Die, wie der Phönix aus lodernder Asche,
Stärker aus jedem Erliegen erstehn.

Sie stürmen im Rücken
Der schaudernden Feinde
Gleich flammenden Wettern
Verderbend heran.
Und kräftiger wieder
Erheben zum Kampfe
Die kühnen Britannen
Den mordenden Arm u. s. w.

Andere Stücke patriotischen Inhalts sind in Horazischen Oden-
maaßen und in dorther abgeleitetem Ton, offenbar nicht dem rich-

tigen für eine das Volk durchdringende Begeisterung, denn was will da jene kalte Kunstpoesie. Die Nothwendigkeit des Reimes für volksmäßigen Ton und lyrischen Schwung kann nicht stärker bewiesen werden, als durch diese, bei aller schätzenswerthen Gesinnung, doch mißrathenen Producte. Die neue Zeit verlangte eben auch einen anderen Ton. Waren die Formen Ramlers für die Siege Friedrichs nicht ausreichend, so noch ungleich weniger für die Thaten des preußischen Volkes!

Diese Kriegslieder, durch ein halbes Jahrhundert der einzeln stehende werthvolle Besitz der deutschen Literatur, sind nunmehr durch die gleich großartigen Kämpfe des deutschen Volkes, welche im Grunde doch nur als die Fortsetzung und Endigung der Freiheitskriege anzusehen sind, und durch aus allen Theilen Deutschlands erklingende Liederstimmen nur ein Glied einer größeren Kette geworden. Wollen wir wünschen, daß sie für lange Zeit abschließen, wenn der gegenwärtige große Kampf wird ausgefochten sein!

II.

Die Bühne.

Zur Vollständigkeit des Literaturbildes gehört auch das Theater. Die dramatische Poesie, wenn sie ist, was sie sein soll, hat ihre Bestimmung für die Bühne, jene ist von dieser untrennbar und eine Wechselwirkung beider muß stattfinden. Die scenische Darstellung folgt unausbleiblich der Richtung, welche die Poesie selbst nimmt, sie wirkt aber auch wieder auf diese zurück. Anders spielte man zur Zeit, als in Deutschland Tragödien nach dem Pariser Schnitt gefertigt wurden, anders als Shakespeare bekannt und geschätzt war. Die Schauspieler, welche Schlegels Stücke gespielt hatten, konnten nicht Lessings Emilia darstellen, nicht Lenzens Hofmeister, nicht Goethes Goetz oder irgend ein Stück von Klinger; die in der Cadenz des Alexandriners und dem herkömmlichen Pathos Geschulten waren untauglich für prosaischen Dialog und vollends für die Darstellung von Charakter und Empfindung, und wiederum verlangten Schillers nachdrucksvolle Jamben eine ganz neue Declamation, ein völlig anderes Pathos als jenes französische. Aber auch Schiller selbst konnte in seiner Laufbahn nur fortschreiten, wenn er sich im Angesicht des Theaters bildete.

So ist denn hier, ähnlich wie wir es in frühern Abschnitten gethan, ein Blick auf Entwickelung des Theaters in Deutschland zu werfen, sowohl zum vollen Verständniß der dramatischen Literatur, als auch schon darum, weil in dem Zeitalter Goethes und

Schillers diejenige Schauspielerkunst erwächst, welche noch heute die Grundlage bildet.

Das Theater ist ein besonderer Besitz der großen Städte; in seiner kunstmäßigen Ausbildung finden wir es im Norden Deutschlands früher und ausgebreiteter als im Süden, denn hier sind Leipzig, Berlin, Hamburg, Weimar, Gotha, Hannover zu nennen, welche schon in den siebziger und achtziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts an scenische Genüsse gewöhnt waren, während im Süden Wien in seinen theatralischen Leistungen vorangіng und andere Städte nur langsam nachfolgten. Besonders hatten auch die Seestädte im Nordosten des deutschen Vaterlandes, Lübeck, Danzig, Königsberg, frühzeitig das Bedürfniß eines geregelten Theaters. Aber dies blieb noch immer verschieden von einem stehenden Theater, von einer festen Direction. Das Interesse der Theatergesellschaften, selbst der bessern, brachte es mit sich, umherziehend ein gewisses Wanderleben zu führen, mehr oder weniger wechselnd, im besten Fall nur zwischen benachbarten Orten. Von dieser Art sind die Ackermann'sche Gesellschaft, die Schuch'sche, die Döbbelin'sche. In dem Maaße nun, wie das Theater in Aufnahme kommt, wird auch ihr Aufenthalt ein längerer und mehr bleibender, und besonders zu verzeichnen ist, daß in Berlin im Jahre 1786 die Döbbelin'sche Gesellschaft zu einem Nationaltheater erhoben wurde.

Das Gedeihen der verschiedenen Bühnen beruhte besonders auf einzelnen hervorragenden Schauspielern, welche für andere die Wege wiesen, das gelungene Zusammenspiel ist dann erst ein Ferneres. So sehr uns hier die Kürze empfohlen ist und wir uns nur auf Andeutungen verwiesen sehen, so sind doch die damaligen Heroen der Bühne vorzuführen. Als Begründer des deutschen Bühnenspiels gilt Conrad Eckhof, geboren zu Hamburg 1720, aus niederstem Stande emporgewachsen. Gegenüber der Steifheit oder Uebertriebenheit, zwischen welcher die Schauspieler seiner Zeit nach französischer Art schwankten, erstrebte er zuerst Wahrheit

und Maaß, Charakter und Innerlichkeit, betrat also die eigentlich deutsche Bahn. Er wird gleich bedeutend im Tragischen wie im Komischen genannt und wäre wahrscheinlich noch bedeutender gewesen, hätte er mehr in deutschen Stücken spielen können, aber an diesen war zu seiner Zeit großer Mangel und auch Shakespeare hatte noch nicht von dem deutschen Theater Besitz genommen; seine Rollen waren vornehmlich in Stücken von Goldoni und Moliere. Er spielte besonders in Hamburg und war zuletzt Schauspieldirector in Gotha. Eine höhere Bildung wird an ihm gerühmt.

Demnächst ist Friedrich Ludwig Schröder zu nennen, geboren zu Schwerin 1744, Sohn der berühmten, später an Ackermann verheiratheten Leiterin einer Bühnengesellschaft. Zum Kaufmannsstand bestimmt und vielfach umhergeworfen, begann er seine theatralische Laufbahn in Hamburg im Jahre 1764, anfangs als Tänzer und Balletmeister, ging dann aber zum tragischen Fach und zur dramatischen Schriftstellerei über, in beiden hohe Auszeichnung erwerbend. Schröder schritt auf dem schon von Eckhof betretenen Wege weiter fort und setzte sich in Einklang mit der neuern Richtung der deutschen Literatur, das beweist schon seine lobenswerthe Bearbeitung Shakespearescher Stücke und seine Vorliebe für die Werke von Goethe und Lenz; des letzteren Hofmeister brachte er auf die Bühne und spielte darin die Rolle des Majors. Er dirigirte das Theater zu Hamburg, hatte vorübergehend einen Ruf an das Hoftheater zu Wien, woselbst ihm vom Kaiser Joseph Ehre zu Theil ward, kehrte dann aber nach Hamburg zurück und lebte zuletzt in dessen Nähe auf einem Landgütchen, um nach der Unruhe des Theaterlebens sich ganz der Schriftstellerei zu widmen, wodurch er denn die deutsche Bühne, der es noch immer an einem geeigneten Repertoir gebrach, nicht wenig gefördert hat. Unter seinen vielen Bearbeitungen, namentlich englischer Originale, verdient besonders sein Schauspiel „Stille Wasser sind tief" (s. o.) Lob und Beachtung, und die gewandte und feine Behandlung des Dialogs mußte sogleich auf die Darstellung wirken, wie sie denn

auch nur von einem vorzüglichen Schauspieler kommen konnte. Tieck, im Phantasus, eignet Schröder das größte und wunderbarste Schauspielertalent zu, nennt ihn kühn, vielseitig, ja universell — wahrscheinlich doch aus eigener Anschauung.

Wieder um einen Schritt näher der Goethe-Schillerschen Zeit steht Johann Friedrich Ferdinand Fleck, geboren zu Breslau im Jahr 1757. Sein Vater war daselbst Rathherr und der Sohn sollte nach dessen Willen Theologie studiren, allein als nach des Vaters Tode ihm während der Universitätsjahre die Unterstützung fehlte, gab er seiner Neigung zur Laufbahn des Schauspielers nach, unterstützt durch körperliche Vorzüge und namentlich durch ein klangreiches und biegsames Organ der seltensten Art, das Tieck nicht genug zu rühmen weiß. Er sagt u. A.: „der Tragiker, für den Shakespeare dichtete muß, nach meiner Einsicht, viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten und dann der stürzende Strom der Rede, so wie die zwischen geworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden." Er spielte Lear, Othello, Hamlet, Shylock; im Macbeth soll er Schröder übertroffen haben. Von deutschen Stücken und Rollen wird ganz besonders der Räuber Moor gerühmt, der in erschreckender Wahrheit hervorgetreten sei, ebenso ergreifend in seiner Wildheit wie rührenden Zartheit. Fleck war die Hauptstütze des Berliner Nationaltheaters, und aus seiner Schule gingen zahlreiche treffliche Bühnenkünstler hervor. Er starb zu Berlin am 20. December 1801, hier stets nach Verdienst gefeiert.

Mit sehr abweichendem Charakter tritt uns Iffland entgegen, aber mindestens von gleichem Ruhm wie die vorigen, und gleich Schröder zugleich darstellender Künstler und Schriftsteller. Obgleich sein Lear als vorzügliche Darstellung bezeichnet wird, namentlich in der psychologischen Auffassung des Wahnsinns, so liegt

Ifflands Verdienst doch auf einer andern Seite; er ging, entsprechend seiner eigenen Production, vom Heroischen je mehr und mehr zum Bürgerlichen über und entwickelte auf diesem Gebiet viel Feinheit, sowohl im Ernsten als Heitern. Er war überhaupt ein denkender Künstler, daher waren geniale Eingebungen des Augenblicks nicht seine Sache und sein hauptsächliches Verdienst wird in die festbegrenzte Zeichnung der Charaktere und ihre folgerichtige Durchführung gesetzt. Als solcher war er ganz der Mann, junge Talente zu erziehen und an der Spitze eines größern Theaters zu stehen. Letzteres wurde ihm zu Theil durch die Berufung zur Direction des Berliner Nationaltheaters im Jahr 1796. August Wilhelm Iffland war 1759 zu Hannover geboren, Sohn wohlhabender Eltern. Frühzeitige Vorliebe für das Theater bewog ihn ohne Vorwissen der Eltern das väterliche Haus zu verlassen und sich in die Wogen des Schauspielerlebens zu werfen, aus denen er bald so glänzend hervorging. Er machte seine Schule in Gotha unter Eckhof, lebte und wirkte dann, nach Verdienst geehrt, in Berlin und starb hier am 22. September 1814.

Es ist an seinem Ort bemerkt worden, daß es von dem falschen Pathos und der Uebertreibung keinen geraden Weg und Uebergang zum wahren Pathos gebe, daß vielmehr erst von neuem zur möglichsten und unmittelbarsten Naturwahrheit habe gegangen werden müssen. Ebenso wie die Poesie, insbesondere die dramatische, mußte nun auch die Schauspielkunst eben diesen Weg einschlagen. Von Eckhof bis Iffland, alle Genannten haben den Weg betreten und mit dem letztern sehen wir die Kunst in unverkennbarster Weise auf der Bahn des Realismus bei dem ankommen und sich festsetzen, was in der Malerei das Genre ist, der Sphäre des Alltagslebens und des Bürgerlichen im Gegensatz des Idealen und Heroischen. Daß die Kunst darin auf die Länge nicht verbleiben kann, bedarf keiner Darlegung; sehr bald vielmehr war ihr von hier aus der Weg zu ihrer Erhebung vorgeschrieben.

Um Goethes Iphigenie, um Schillers Braut und Jungfrau,

ja um jedes seiner reiferen Stücke darzustellen, bedurfte es noch ganz anderer Schauspieler, einer ganz andern Richtung der Ausbildung. Diese, so scheint es, ist hauptsächlich von Weimar ausgegangen und Goethe selbst hat daran gearbeitet. Verse zu sprechen, nicht manierirt, wie den ehemaligen Alexandriner, sondern frei, wahr, natürlich, edel und doch voll Nachdruck, voll Schwung, stets mit Maaß und Stil und doch mit dem Wechsel des Tons und der Empfindung, das war jetzt die große Aufgabe. Unter Goethes Augen bildeten sich Künstler und Künstlerinnen, unter letztern besonders die begünstigte Corona Schrötter, später das Ehepaar Wolf und durch diese übertrug sich die neue Kunstbestrebung auf Berlin. Unter bedeutenden Künstlern glänzten hier auch ebenso bedeutende Künstlerinnen, die Schröck, die Stich, später Crelinger, gleich hervorragend in Schillerschen, wie in Shakespearischen Rollen. Aber neben dem was man das recitirende Drama genannt hat, trat auch die in schärferer Charakterzeichnung und in grellerer Farbe auftretende Darstellung nicht zurück; ihr Hauptvertreter ist der vielbewunderte Ludwig Devrient, den ältern Zeitgenossen noch wohl bekannt. Die neuere und neueste Zeit ist dem höheren Drama nicht günstig, das Publicum, und ein stehendes Theaterpublicum giebt es nicht mehr, sucht mehr Unterhaltung als Kunstgenuß, bevorzugt das Conversationsstück, die Oper oder gar das Ballet, und die Schauspielerkunst droht in Virtuosenthum auszuarten, wo denn der Darsteller gänzlich den Dichter überwächst, offenbar zum Nachtheil der Kunst, zuletzt auch der des Schauspielers selbst.

III.

Romane.

Unsere Aufgabe war, wie dies im Vorwort dargestellt worden, nur die Geschichte und Entwickelung der reinen Poesie, d. h. einer solchen, welche auch in einer ihr zugehörigen Form auftritt; für diejenige aber, welche in dem Alltagskleide der Prosa erscheint, übernahmen wir nicht die Verpflichtung der Vollständigkeit. Dennoch war bei unserer Darstellung, welche die Persönlichkeiten zusammenhält und demgemäß meistens aus einer Reihe von Monographien besteht, geboten und unvermeidlich, auch gelegentlich in das Gebiet der Prosa überzugehen, wo nämlich die Dichter sich zugleich auf dasselbe begeben hatten. So mußte nicht selten der in Prosa verfaßten Dramen gedacht werden, ja wir haben sogar im Gegensatz der Bestrebungen von Goethe und Schiller in einiger Ausführlichkeit bei ihren Antipoden, Schröder, Iffland, Kotzebue, verweilen mögen, weil dies offenbar zur Gesammtheit wie zur Wahrheit des Literatur- und Zeitbildes gehört.

Gleiches gilt nun auch vom Roman. Schon die Romane Wielands und noch mehr die Romane Goethes konnten nicht übergangen werden, aber uns fehlte bisher noch der Ort, um die Entwickelung der deutschen Romandichtung zusammenhängender zu betrachten. Dies ist nun aber doch auch, wenn nicht als Hauptgegenstand, so doch als Grenzberührung des Poetischen wünschenswerth und vonnöthen. Gelingt es in einem kurzen Ueberblick die

begleitende Erscheinung auf diesem Felde poetischer Thätigkeit anschaulich zu machen, so wird damit nicht wenig gewonnen sein für den umfassenden Inhalt und die Abrundung unserer Darstellung; daß aber auch der Roman wirklich Theil haben könne an poetischer Erfindung und poetischer Darstellung, wird, seit der größte Dichter der Deutschen sich mit Vorliebe der Gattung zugewendet hat, nicht mehr der Erörterung bedürfen, groß freilich ist die Zahl derjenigen Romane, welche jenseit der Grenzen der Poesie liegen und nicht einmal von Seiten der Darstellung Ansprüche erheben können.

Es empfiehlt sich, hier über die Periode Goethes und Schillers hinauszugehen und vielmehr den ganzen durchmessenen Zeitraum zu überblicken, und in der That begegnen wir gleich bei dem Beginn der neueren deutschen Poesie einer Erscheinung auf dem Gebiet der Romanliteratur, welche nicht nur als eine durchaus beachtenswerthe, sondern auch höchst bedeutende zu bezeichnen ist, und zwar eben sowohl nach ihrem culturgeschichtlichen Inhalt wie nach Erfindung und Darstellung. Aus der wirren und leidenschaftlich erregten Zeit hat sich ein Roman entwickelt, der weit umher seines gleichen nicht findet, der Simplicissimus, mit seinem vollständigen Titel: „Der abenteuerliche Simplicissimus, teutsch, das ist: die Beschreibung des Lebens eines seltsamen Vaganten, genannt Melchior Sternfels von Fuchsheim, wo und welcher Gestalt er nehmlich in diese Welt gekommen, was er darin gesehen, gelernt, erfahren und ausgestanden, auch warum er solche wieder freiwillig quittirt. Ueberaus lustig und männiglich nützlich zu lesen. An Tag gegeben von Hermann Schleifheim von Sulsfort. Mömpelgart. Gedruckt bei Johann Fillion 1669." Der Name des Verfassers ist in den Buchstaben des auf dem Titel gegebenen verborgen und lautet Samuel Greiffenson von Hirschfeld. Man hat lange Zeit angenommen, er sei gleich nach Beendigung des Buches verstorben; dies beruht auf der Angabe des Fortsetzers, allein dieser ist kein anderer als der Verfasser selbst, denn jede der verschiedenen Erzählungen, welche später erschien, trägt zwar einen

anderen Namen, alle aber sind Versetzungen eines und desselben, des oben genannten — eine Entdeckung meines verstorbenen Freundes Theodor Echtermeyer. Durch diesen Scherz aber hat der launige Verfasser sich offenbar in Nachtheil gebracht, denn indem man diese Fortsetzungen oder selbständigen Erzählungen für Nachahmungen des Simplicissimus nahm, fand man sie auch sogleich für weniger werthvoll, was keineswegs der Fall.

Das Hauptwerk, so wie nicht minder seine Fortsetzungen, ist reich, ja überreich an productiven Eigenschaften, anknüpfend, wo nicht an Erlebnisse, so doch an Anschauungen und Erfahrungen, entwirft es in kräftigen Zügen und mit bunten und brennenden Farben ein treffendes Bild der Zeit, und dem Wirren und Wüsten derselben tritt eine Darstellung voll Laune und Schalkheit gegenüber. Der Haupterzähler, wie dies sein Name Simplicissimus sagt, bringt alles treuherzig vor, ohne selbst zu ahnen, wie schreckhaft die Dinge sind, welche er meldet, in der That eine glücklichere Anwendung der ironischen Darstellung als sie später von den Romantikern versucht worden. Kleine Längen abgerechnet, ist das Werk immer noch in hohem Grade lesbar und lesenswerth, nicht nur anziehend, sondern spannend. Schon der Geist des Schriftstellers ist zu schätzen, aber wir finden auch eine Kunst, von der nicht abzusehen, wie sie erworben ist, denn weit umher ist Oede. Wie sehr das Buch in seiner Zeit gelesen war, beweist eine Reihe schnell auf einander folgender Ausgaben. Diese haben das Werk aber nicht vor der Vergessenheit geschützt, in welche Aenderungen des Geschmacks es stürzten.

Es wird gemeldet, Lessing schon habe das Buch gekannt und geschätzt, und im Verein mit Bode eine Ausgabe im Sinn gehabt. Sie ist bekanntlich unterblieben, aber Ludwig Tieck, dem wir so manche Erneuerung verdanken, hat besonders das Verdienst, diese wichtige gegeben zu haben. Bereits im Jahr 1798 lesen wir in seiner Erzählung „ein Tagebuch" die Worte: „In diesem Buche ist auf eine recht anschauliche Art das ganze Leben dargestellt, und

so oft es auch angeführt ist, hat man es doch nach meinem Bedünken nie genug gelobt." Ferner: „Im ganzen Buche herrscht mehr Poesie und ein besserer Styl als man jemals geglaubt hat." Dennoch kam die von Tieck beabsichtigte Herausgabe nicht zu Stande, aber in seinem Zerbino entnahm er dem Simplicissimus das Lied: „Komm, Trost der Nacht."

Nächst Tieck hat besonders Wachler die Bedeutung des Werkes ins Licht gestellt. Werth und Wesen desselben lassen sich nicht besser aussprechen, als mit dessen Worten geschieht: „Dieser in Hinsicht auf Gesundheit, Derbheit und Wahrhaftigkeit seines innern Lebens gehaltvollste Roman unter allen gleichzeitigen und vielen spätern, der Vorläufer der Robinsonaden und ein überaus treues Naturgemälde der Greuel und Schändlichkeiten des dreißigjährigen Krieges, schildert Weltlauf und Menschenschicksal nicht nach Idealen träumerischer Schäferphantasie und nach Theorie der Büchergelehrten, sondern nach handgreiflichen Ergebnissen gröberer Wirklichkeit, mit vieler oft sinniger, oft drollig vorlauter Betrachtung, und nicht ohne die Früchte mehrseitiger Belesenheit, wie es Zeitgebrauch mit sich führte, zur Schau auszustellen. Die vorwaltende Richtung des gleichsam aus dem buntesten Leben selbst erwachsenen Buches ist satirisch, sie kündigt sich in wohlwollender Leichtigkeit an, die Welt zu nehmen, wie sie nun eben ist, und in ironisch naiver Freude daran sie so zu schildern."

Der Werth des Simplicissimus nach Inhalt und Form beruht darauf, daß das Werk aus einer bewegten Zeit Leben und Feuer empfängt, daß es ganz im ungestörten Volksleben wurzelt, ohne von der neuen und fremden Kunst beleckt zu sein, während es doch für die Sprache die ganze Errungenschaft Luthers besitzt und verwerthet. Es darf wohl als die bedeutendste Leistung angesehen werden, welche Süddeutschland der Entwickelung der neuen Kunst, welche von Schlesien und Norddeutschland ausgeht, in diesem Zeitraum entgegenzusetzen hat. Hier wurde der Grund gelegt zu einer

neuen poetischen Entwickelung, aber dort erwuchs ein Prosawerk der vollgültigsten Art und vom dauerndsten Interesse.

Der Simplicissimus hat auch kein anderes Werk neben sich oder in seiner Nähe, denn der nächste Roman, der sich ausgebreiteten Beifalls zu erfreuen hat, gehört einer anderen Gattung an, der der Robinsonaden. Es ist dies der im Jahr 1731 zu Nordhausen erschienene Roman von Ludwig Schnabel „die Insel Felsenburg," dessen Zusammenhang mit dem englischen Roman Robinson Crusoe, von Defoe, außer Zweifel ist, zumal da schon im Jahr 1719 eine deutsche Uebersetzung erschien. Das Ganze ist reicher, abenteuerlicher, zugleich höchst moralisch, zwar nicht ohne Erfindung, auch nicht ohne Reiz der Darstellung, doch wird beides abgeschwächt durch den bedeutenden Umfang.

Und wie weit stehen die schwerfälligen Romane von Zahn und Ziegler ab, vollends der von Lohenstein! So sehr sich auch Mendelssohn bemüht hat im Arminius Lohensteins eine edle Gesinnung und werthvolle Sprache zu entdecken, der kunst- und geschmacklos auf vier mächtige Quartbände ausgedehnte Roman, überladen mit der ungeschicktesten Gelehrsamkeit, kann zu keiner Zeit lesbar gewesen sein, und ist nach Inhalt und Fassung niemals ins Volk gedrungen.

Beachtenswerthes finden wir erst nach langem Abstande mit dem Wiederaufleben deutscher Literatur und hier thut Gellert den ersten Schritt ans Land, in seinem für damalige Zeit wohlgelungenen Familienroman: Das Leben der schwedischen Gräfin. Viel anders die Romane Wielands. Sie sind zu ihrer Zeit nicht ohne Bedeutung gewesen und Agathon besaß Lessings Schätzung. Mehr noch als von Seiten der Erfindung und Composition zeichnet er sich aus durch den Vortrag und durch den gebildeten Geist des Verfassers, der überall waltet. Aber viel verdirbt wieder eine gewisse Selbstgefälligkeit des Wortes und große Dehnung und Breite, wenigstens nach den Maaßstäben unserer Zeit. Unter den humoristischen und satirischen Romanen Wielands stehen die Ab-

beriten obenan, die zu ihrer Zeit durch mancherlei Bezüglichkeiten anziehend wurden. Neben sich haben Wielands Romane besonders noch die im Merkur abgedruckten von Friedrich Heinrich Jacobi, „Woldemar und Allwill“, die schon dem Gemüts- und Seelenleben näher zu treten suchen.

Als nicht unglückliche Nachahmung der englischen Romane, insbesondere Fieldings und Richardsons, sind die Werke von Johann Timotheus Hermes zu bezeichnen. Der Verfasser, geb. 1738 zu Petznick bei Stargard, stirbt 1821 als Professor der Theologie zu Breslau. Sein 1766 erschienener Roman Miß Fanny Wilkes trägt die Abhängigkeit offen zur Schau, mehr Freiheit gewann der Verfasser in dem späteren fünfbändigen Werk „Sophiens Reise von Memel nach Danzig“ (1770—1773), das sich bald in weitesten Kreisen eines großen Beifalls erfreute und besonders auch beitrug einen eigenen Romanleserkreis zu schaffen, welcher den späteren Erscheinungen, auch von sehr abweichendem Charakter, nicht wenig zu statten kam.

Eine neue Aera beginnt mit Goethes Werther, dessen zündende und fortreißende Kraft alles Frühere weit hinter sich ließ. Die Nachahmung war unmöglich gemacht, denn so verbreitet auch die sentimentale Stimmung war, wo wäre eine gleiche Kraft und das dazu gehörige Erlebniß zu finden gewesen!

Und doch wird in allen Literaturwerken eine Nachahmung des Werther genannt: Siegwart, eine Klostergeschichte, von J. M. Miller, erschienen zu Leipzig im Jahr 1776, in zwei ansehnlichen Bänden. Mit dieser sogenannten Nachahmung hat es eine eigene Bewandtniß, und wer den Roman lesen will, dürfte wohl noch etwas ganz anderes finden als davon gemeldet wird, sowohl dem Werth als der Art nach. Koberstein nennt das Werk kurzweg „thränenvoll“ und das ist sein ganzes Urtheil; W. Mentzel ebenso kurz zur Abwechselung „thränenreich“; Gervinus bezeichnet den Verfasser nur als „Mann von weicher Gemütsart“ und alles was wir vom Siegwart erfahren, ist, daß er

„viel berühmter geworden und geblieben ist, als er verdient".*) Es ist wahr, daß in dem Roman viel Thränen fließen und bei den verschiedensten Anlässen, aber das lag nun einmal in der Zeit, und es liegt großentheils nur im Wort. Sicherlich ist das Wesen des Werkes damit nicht erschöpft, wie hätte es sonst auch den Eindruck machen können, den es gemacht hat, in der That, kaum geringer als Werther. Kam dem Roman die durch seinen Vorgänger eröffnete Bahn zu gut, so ist diese nicht durch Werther geschaffen worden, der ja auch die von England kommende von Klopstock genährte Stimmung schon vorfand. Aber eben diese Stimmung, welche dem Siegwart so schnell Eingang verschaffte, hat ihn auch wieder mit fortgenommen, das gewöhnliche Schicksal aller Modeliteratur. Man liest ihn nicht und erdenkt Gründe, warum er verschollen. Die letztere Art der Schätzung hat sich in unseren Literaturbüchern festgesetzt, denn da ist immer nur vom Empfindsamen und Weinerlichen die Rede; und hier eben ist in historischem Sinn Gerechtigkeit zu üben.

Es gehen in Millers Werk zwei Richtungen neben einander, der Roman und culturgeschichtliche Darstellungen, dies allein schon ein wesentlich Anderes als im Werther. Aber auch der Roman ist von Hause aus anders angelegt, ja gewissermaßen verdoppelt, da uns zwei befreundete Klosterschüler in ihren Schicksalen durch den ganzen Lebensweg vorgeführt werden, demgemäß zwei Liebesgeschichten, von denen die Eine glücklich ihr Ziel erreicht, die andere unglücklich endet. Die Geliebte Siegwarts soll mit Zwang einen anderen heiraten, sie flieht, sie geht ins Kloster, sie stirbt am gebrochenen Herzen, und der ihr nacheilende Geliebte, der ihre Spur verloren hat, geht gleichfalls wieder zurück ins Kloster, wird dann als Klosterbruder zu einer sterbenden Nonne gesandt — seiner Marianne. Er stirbt endlich auf dem Grabe der Geliebten: nur

*) Demgemäß hat Julian Schmidt ihn der Erwähnung gar nicht mehr für werth gehalten. Franz Horn aber ergeht sich des Breiteren über das schwächliche Product — selbst schwächlich.

dies nach Art einer Wertheriade. Allerdings mag das Glück des Romans diesem Element in der dafür so empfänglichen Zeit zu danken sein; was uns ein Interesse für denselben erwecken kann, liegt auf der anderen Seite. Wir erhalten ein buntes, reiches, wohlgezeichnetes Zeitbild, aus der Zeit des siebenjährigen Krieges. Wir sind in Schwaben und Bayern, aber die Gegensätze von Oesterreich und Preußen, Katholicismus und Protestantismus bewegen die Gemüter, überhaupt die Regung einer neuen Zeit. Auch die norddeutschen Dichter, Kleist und Klopstock, fangen an zu wirken. Dabei fehlt es nicht an lebhaften Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens; in bunter Reihe treten auf Adel, Bürger und Bauernstand, letzterer mit großer Vorliebe dargestellt, nicht minder Geistliche und Studenten, Soldaten und Juden. Dem entsprechend finden wir markig gezeichnete Charaktere, besonders im ersten Theil der alte Veit Kronehelm mit seiner nobeln Jagdpassion und in all seiner Uncultur, ein Prachtexemplar eines bayrischen Landjunkers und ein Stück Mittelalter, das in die neue Zeit hineinragt; desgleichen sein Jäger und noch lustiger der Junker Jobst. Ebenso aber auch Weiber der verschiedensten Art. Im zweiten Theil tritt leider dies Element in dem Maaß etwas zurück, als sich der Roman mehr entwickelt, aber es fehlt auch hier nicht, die städtische Amtmännin, die Werbescene, der harte Vater Mariannens, das sind immer noch hübsche Charakterbilder. In der That bietet der Roman Partieen, welche durch kräftige Zeichnung, durch Derbheit und Laune, Frische und Naivetät mehr an Goetz als an Werther erinnern, ja an Simplicissimus, von dem nicht unwahrscheinlich ist, daß der Verfasser ihn gekannt habe. Diesem ist der Siegwart sogar an die Seite zu stellen, denn wir bekommen auch hier ein Zeit- und Culturbild, das die deutsche Literatur sich nicht so leicht darf nehmen und herabsetzen lassen, zumal wenn es lediglich aus Unkenntniß geschieht. Aber auch als bloßer Roman ist das Werk wohlangelegt und keineswegs unbedeutend, falls man nur über ein Dutzend Thränengüsse hinweg kann. Und nun ist das Sen-

timentale auch von anderer Art als im Werther; es sind Stellen, in denen man Jean Paul zu lesen glaubt, z. B. Kronhelms Abschiedsbrief an Therese. Und hier darf ich nicht unerwähnt lassen, daß Ludwig Tieck, sehr abweichend von den vorhin angeführten Kritikern, sogar dieser sentimentalen Seite des Buches noch Anerkennung zollt, denn er sagt, in der Vorrede zu seiner Ausgabe des Lenz, von Millers Siegwart: „er wurde damals besonders bemerkt und bewundert, und nachher, wie es so oft den Lieblingen ergeht, unbillig geschmäht. Wo er gut ist, ist er vortrefflich, seine Herzlichkeit hinreißend" — später sei viel Weichlicheres geboten worden, das denn auch Bewunderung gefunden.

Aber auch schon in seiner Zeit wurde, namentlich von den Freunden der älteren kühlen Richtung, ein gewisses Zuviel des Sentimentalen in diesen beiden Romanen bemerkt, und namentlich fehlte es Goethes Werther nicht an Satire und Opposition. Hier sind von Friedrich Nicolai zu nennen: „Freuden des jungen Werthers" und Freuden und Leiden Werthers des Mannes (Berlin 1775). Der Verfasser läßt nämlich das Pistol mit Hühnerblut geladen sein und der arme junge Werther lebt fort und reift zum Manne, um die Welt mit ruhigerem Auge anzusehen.

Mehr Werth hat ein früherer Roman des um deutsche Literatur nicht unverdienten Verfassers: „Leben und Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker", 3 Bände, 1773 bis 1776. Das Werk steht nach Anlage und Ton unter dem sichtbaren Einfluß von Fielding, hat aber außerdem zugleich ein lehrhaftes Element, indem es, ganz im Sinn der Aufklärung, alles bekämpft, was sich der reinen Verstandesbildung entgegenstellt, so wie manche Art von Uebertreibung, in seiner Weise nicht ohne Berechtigung, freilich darauf beruhend, daß der Verfasser sich in den Geist einer neuen Zeit nicht zu finden weiß und im Grunde die Prosa der Poesie gegenüber zur Geltung bringen will.

Ungleich mehr wäre von Merck zu erwarten gewesen, hätte dieser (s. o.) sich nur noch mehr der Gattung widmen wollen, und

gleiches gilt von Lenz, dessen „Waldbruder" (s. o.) eine sehr beachtenswerthe Erscheinung bleibt.

Schon von Goethes Götz aus entwickelt sich eine eigene Romanliteratur, die der Ritterromane. War es schwer in dramatischer Form sich neben Goethe zu behaupten, so erschien es leichter die plötzlich Mode gewordene Ritterwelt in der freien Form des Romans vorzuführen. Man erkannte auf diesem Gebiet eine Reihe ausgiebiger Situationen und Motive, welche, nachdem man sich längere Zeit von dieser Welt abgekehrt, wieder den Reiz der Neuheit gewonnen hatte, während es doch dem Zeitalter entsprach besonders die dunkele Seite hervorzuheben: die Schrecken des Vehmgerichts spielen hier eine besondere Rolle. Es sind vornehmlich Cramer und Spieß zu nennen, damals Lieblinge der Lesewelt, und auch von ihnen sagt Tieck, Goethe habe ihnen die Zunge gelöst. Werke dieser Art sind mit der Zeitflut vorübergegangen; in der besseren Behandlung konnte die Gattung sich zum historischen Roman erheben, was jedoch erst der folgenden Periode gelungen ist.

Neben den Ritterroman stellte sich bald der Räuberroman, dessen Urheber Heinrich Zschokke ist und der seine Höhe erreichte in Vulpius Rinaldo Rinaldini; in letzterem soll Goethe einige Striche gethan haben. Das Glück, das der Verfasser machte, läßt allein schon auf Talent schließen und dessen wird unverkennbare Spuren finden, wer etwa noch den Roman lesen will.

Auch ein besonderer Geisterroman ist zu verzeichnen, und hier übernimmt sogar Schiller die Führung. Sein „Geisterseher", obwohl Fragment geblieben und in sehr verschiedenen Zeiten und Stimmungen verfaßt, ist reich ausgestattet mit den Eigenschaften des Schillerschen Geistes, seiner Darstellungsgabe, seinem tiefen Kunstsinn. Er hat aber zugleich eine unverkennbare Tendenz, das Andringen und die feinberechneten Schliche einer Partei von Dunkelmännern und geradezu des Jesuitismus bloßzulegen und zur Anschauung zu bringen, verfolgt also hier eine ähnliche Tendenz wie Nicolai, freilich mit ganz andern Mitteln,

einer ungleich höheren Kraft. Die Richtung verlief sich weiterhin in reine Spukgeschichten, fand aber auch so ihren Leserkreis und versorgte die immer zahlreicheren Leihbibliotheken.

Eine besondere Stelle verdient hier noch der Kunstroman, wie dieser besonders sowohl für bildende Kunst als für Musik von Heinse ausgebildet worden, mit unverkennbarem Talent und mit einer an Taumel grenzenden Begeisterung. Heinses Ardinghello verfehlte zufolge solcher Eigenschaften seinen Eindruck nicht, wie er denn aus demselben Grunde den eben aus Italien zurückgekehrten Goethe abstieß. Ein gewisser Kunstenthusiasmus, wohl von Winkelmann ausgehend, verbindet sich mit einer zügellosen Sinnlichkeit, die unter dreisten Euphemismen vorgetragen wird und nicht zum geringsten dem Buch die Wege gebahnt hat. „Ardinghello und die glückseligen Inseln", in zwei Bänden, erschien im Jahr 1787. Das Werk nennt sich eine italienische Geschichte aus dem 16. Jahrhundert und mischt mancherlei Erfundenes in wahre Geschichten aus der damaligen Blütenzeit der Kunst ein, durchflochten mit Schilderungen zuchtloser Art, welche philosophisch aufgestutzt werden und wieder mit Beschreibungen von Kunstwerken wechseln. Ein später erschienener Roman, „Hildegard von Hohenthal", 1797, versucht Aehnliches für die Musik, und war durch Neuheit der Bestrebung damals anziehend. In einem Roman, welcher indessen nur als Rahmen dient und an sich wenig Werth hat, werden Betrachtungen über Musik, besonders italienische; servirt, nicht ohne Kenntniß der Sache, und zuweilen in beredtem Wort. Heinse hatte von 1780 ab drei Jahre lang, mit Unterstützung Gleims und Jacobis, in Italien gelebt, das seinen Darstellungen den Stoff gab; für Form und Richtung war Wieland das Muster, der freilich im Sinnlichen nie so weit gegangen ist.

Daneben gingen didaktische Romane von mancherlei Art. Das Lesen wurde in höheren und mittleren Kreisen immer allgemeineres Bedürfniß und sehr Verschiedenes fand hier seinen Platz, seinen Markt; man darf sagen der Verlag von Romanen sei in

Deutschland immermehr ein lohnender Erwerbszweig geworden. Aber von den Vorräthen, welche jede Messe brachte, hat sich nur wenig am Leben und im Gedächtniß erhalten. Wir nennen die Namen Meißner und Feßler, jener mit seinen historischen, dieser mit seinen pädagogischen Romanen. Auch Klinger wendete sich in späteren Jahren, nicht ohne Geschick und Lebenskenntniß, dem Fach des Romans zu, und legte darin, wie nicht fehlen kann, die Früchte seiner reichen Lebenserfahrung nieder. Ohne selbst davon Rechenschaft geben zu können, halte ich mich für verpflichtet an dieser Stelle ein Urtheil Wachlers einzuschalten; er sagt (Handbuch der Geschichte der Literatur III, S. 321): Johann Gottwerth Müller (geb. 1744) reich an nutzbaren und noch lange nicht überflüssigen gesellschaftlichen Erfahrungen und mit Behaglichkeit verweilend bei Betrachtungen darüber; in gutmütigem humoristischen Spott einst Vielen wohlgefällig; seine Bücher sollten des ihnen einwohnenden wackeren Hausverstandes wegen, wäre dieser auch manchem zu breit, nicht in Vergessenheit kommen. Seine Romane sind: Der Ring, 1777, 78, Siegfried von Lindenberg 1779 und mehrere andere.

Aber auf der Höhe blieb immer Goethe und wir haben bereits hervorgehoben, daß er dieser Gattung am meisten treu geblieben sei, wie denn auch hier seine Leistung besonders groß ist. Wilhelm Meister und die Wahlverwandtschaften, das sind Werke, die eben so überraschend und ungeahnt hervortreten, wie dies nur irgend mit Werther der Fall war, und sie erreichen eine Höhe und Tiefe, deren man die Gattung nicht fähig gehalten hätte. Eben darum konnte denn auch von Nachahmung nicht die Rede sein, gewiß nicht in breiteren Bahnen. Ich wüßte in der That nur Einen Roman zu nennen, welcher sich hier mit einer gewissen Ebenbürtigkeit anschließt, das ist „Florentine“ von Dorothea v. Schlegel, geb. Mendelssohn, in erster Ehe verheiratete Dr. Veit, herausgegeben von Fr. Schlegel, ihrem Gatten, Lübeck 1801. Nach Conception und Schreibart läßt sich das Vorbild

nicht verkennen, aber es gehörte dazu eine wahre Vertiefung in den Geist der Goetheschen Werke. Das Werk steht merkwürdiger Weise zwischen Goethes Werther und den Wahlverwandtschaften in der Mitte, ist diesen sogar vorausgegangen und könnte möglicherweise auf dieselben eingewirkt haben. Verwickelung und Charakterzeichnung verdient großes Lob, einzelne Partieen, so z. B. das Leben der Adligen auf dem Lande, sind sehr gelungen und glänzend, aber es giebt dann auch wieder abfallende und vernachlässigte Stellen. Obwohl nur ein erster Band gegeben worden und mithin das Werk Bruchstück ist, so findet es doch einen gewissen Abschluß. Aus dem Lager der Romantik hervorgehend, hat der Roman wenig von deren Eigenschaften, namentlich den Mängeln.

Die romantische Schule hat sich mit Vorliebe in der prosaischen Erzählungsform als der bequemsten Darstellungsweise bewegt, aber darin kaum etwas Hervorragendes und Nachhaltiges gegeben, es müßten denn Arnims Kronwächter sein; denn Novalis Heinrich von Ofterdingen ist Fragment geblieben und schwer genießbar; sogar Tiecks kleinere Mährchen, denen A. W. Schlegel so viel Werth beilegte, sind bei weitem mehr als ein dauernder Besitz der deutschen Literatur zu betrachten. Dieser hochgebildete und feinsinnige Dichter hat die strenge Form des Romans, wo es auf Charakterentwicklung abgesehen ist, vermieden und mehr die leichtere Novellenform angebaut, selbst bei größerem Umfang. „Sternbalds Wanderungen", eine Art von Kunstroman, blieben, eben wie Ofterdingen und Florentin, unvollendet; daß aber gleiches Schicksal Friedrich Schlegels Lucinde traf, kann am wenigsten bedauert werden. Dieser Roman, dessen erster und einziger Theil 1799 erschien, hätte als Kunstwerk nie Aufsehen machen können, er erregte aber um so größeren Anstoß auf sittlicher Seite, denn er bewegt sich nicht nur ganz und gar auf dem verfänglichsten Gebiet, sondern trägt in aller Förmlichkeit eine Philosophie vor, zufolge welcher das Sittliche erst durch das Sinnliche seine Weihe

empfangen soll.*) Man hat nicht einmal gewagt das Fragment in die Werke Fr. Schlegels aufzunehmen, und auch von Schleiermachers Vertheidigung wird besser geschwiegen, da er sie selbst alsbald bereut hat. Immerhin ist das Werk ein denkwürdiges Merkzeichen, welche Verwirrung der sittlichen Begriffe damals in den Köpfen der Romantiker war, bei denen das Heiligste und Unheiligste neben und durch einander lief. Auch in Tiecks letzten Romanen sind davon Spuren geblieben. Sehr verschieden auf dieser Seite sind Fouqués Romane; ihrer ist, so weit es hier überhaupt möglich, schon gedacht worden.

Gegenüber diesen meist sorglos geschriebenen Bänden ist der feinen und sauberen Arbeiten Engels zu gedenken. Sein „Philosoph für die Welt" enthält kleine Darstellungen, welche wahre Cabinetsstücke heißen dürfen, und sein Roman „Lorenz Stark" stellt in antiromantischem Sinn die gute alte Zeit dar in ihrer Biederkeit, Bürgerlichkeit, Häuslichkeit und in aller beschränkten Liebenswürdigkeit. Auf dem Gebiet der neueren Gesellschaft in verschiedener Höhe bewegt sich dagegen Lafontaine mit großer Freiheit, so daß er sich bald zu dem gelesensten Schriftsteller der Zeit erhob, der sein Publicum nicht weniger kannte als Kotzebue. Seinen zahlreichen Romanen hat W. Schlegel eine ausführliche Kritik gewidmet. Die Bände sind schnell geschrieben, um ebenso schnell genossen zu werden, auf Dauer des Eindrucks hat der Verfasser selbst nicht gerechnet, diese Eigenschaften nehmen aber in demselben Maaße zu, wie die Waare Absatz findet. Der Mann ist übrigens nicht ohne Bildung, eine Fülle von Motiven steht ihm zu Gebot, auch Sittliches und Ernstes darunter, aber dem Ganzen fehlt eben so sehr

*) Friedrich Schlegels Lucinde ist als Roman werthlos, eben sowohl in der Composition als Schreibart, welche bald schwülstig bald sophistisch, bald unvernünftig bald unverständig wird; das Ganze ist eine widerliche Mischung von grober Sinnlichkeit und pedantischem Theoretisiren, durchaus schamlos und zwar noch mehr in der Betrachtung als in der Darstellung. Im Allgemeinen zeigt sich die vollständige Abwesenheit dichterischer und künstlerischer Begabung, ja des Geschmackes und gesunden Sinnes.



der höhere Standpunkt der Kunst als der moralische Ernst; dagegen versteht er es, den Leser zu fesseln und in Athem und Spannung zu erhalten.

Auf dem Gebiet der Reiseromane thut Herr von Thümmel es allen anderen zuvor mit seiner „Reise durch das mittägliche Frankreich". Er hat Tugenden, die man kaum deutsche nennen dürfte, denn er versteht trefflich seine kleinen Abenteuer zu mischen und zu würzen, namentlich die Sinne zu erregen, nicht selten bis zum Verwegenen, auch über Wieland hinaus, aber in anderer Art als Heinse, nämlich feiner und weltmännischer. Zur Abwechselung sind auch Verse eingestreut, Reize aller Art aufgeboten und mancher lustige Einfall weckt den Leser, wo er anfangen will zu ermüden. So geht es, in lockerem Zusammenhange, durch acht Bände, und kein Grund ist, daß nicht noch eben so viel folgen. Eine leichte Lectüre für Leser der vornehmen Welt, die von Interessen höherer Art nicht wissen wollen. Welch ein Abstand hier zwischen Gotha und Weimar!

Anders vollends die solide und scharf zeichnende Darstellung, die uns in Heinrich von Kleists Michel Kohlhaas entgegentritt, als Vorbote eines neuen Zeitalters.

Aber wir haben noch eine Gattung übrig, den humoristischen Roman, und mit ihr einen Romanschriftsteller, der mit seinen idealen Eigenschaften und dem großen Umfange seiner Production der Liebling, ja der Abgott so Vieler geworden ist, ein Schriftsteller übrigens, der in seinen Tugenden wie Mängeln recht eigentlich ein deutscher ist. Sofern er die Hauptentwickelung der deutschen Literatur mit seinen zahlreichen Werken begleitet und nach dem Urtheil der Zeitgenossen einen hauptsächlichen Schatz derselben ausmacht, kann er hier unmöglich fehlen, selbst wenn wir nicht in den vollen Posaunenton des ihm gespendeten Lobes einstimmen können. Kein anderer als Jean Paul Friedrich Richter. Er war, wie wir darstellten, der treueste Anhänger Herders in dessen etwas vereinsamten letzten Lebensjahren; von der Sinnesart dieses Meisters ist nun offenbar sein Geist großgezogen und dieser Einfluß haupt-

sächlich ist es, der allen seinen Werken das Streben nach der Höhe giebt. Aber in seiner eigenen Natur liegen große Hilfsquellen, vielleicht jedoch noch größere Empfänglichkeiten für Eindrücke und Strömungen. Wir finden in seinen Werken eine weitgehende Empfindsamkeit, aber auch eben so viel Witz und komische Kraft und der entschiedenen idealen Richtung gegenüber stellt sich eine so ausgebildete Genremalerei und Kleinmeisterei, daß zweifelhaft werden kann, ob diese nicht die wahre und ursprüngliche Richtung des großen Talentes sei. Die zahlreichen Werke sind sehr abweichend von einander und aus den verschiedensten Elementen ungleich gemischt, aber Herz und Geist, Verstand und Witz tritt in allen hervor. Der Schriftsteller begann mit den Grönländischen Processen (1783), welche indessen unbeachtet blieben, erst mit den größeren Romanen Hesperus und Titan erwarb er Aufmerksamkeit und Namen. Das Ideale, aber noch mehr das Sentimentale, tritt darin hervor und der Humor, oft in sehr barocker Weise, macht lustige, aber auch wunderliche und halsbrechende Sprünge. Jean Paul hat in dem humoristischen Roman einen nicht unbedeutenden Vorgänger an Hippel, der jedoch in seinen Lebensläufen in aufsteigender Linie dem englischen Vorbild des Sterne, in dessen Yorik und noch mehr in dessen Tristram Shandy folgt; er dagegen steht bei weiten mehr auf eigenen Füßen und bringt neue Tonarten. Er geht weiter in das Poetische, freilich auch weiter in die Prosa, namentlich in die Gelehrsamkeit, und hier ist es oft ein gewisser mechanischer Fleiß, der ihn Anspielungen und Vergleiche machen läßt, über die Grenze des Geschmacks hinaus und bis ins Geschraubte, sogar auf Kosten der Verständlichkeit. Bei vielen großen und seltenen Tugenden ist, was ihm abgeht, der Geschmack, das Maaß, der Sinn für Kunstform, deren die Prosa ebenso fähig ist als die Darstellung in Versen. Wir finden Ausschweifung in jeder Richtung und eine absolute Formlosigkeit, die sich sogar zur Schau trägt. Während die in ihrer Zeit am meisten gefeierten Romane, Hesperus und Titan, zufolge ihrer allzu großen Empfindsamkeit uns nicht mehr zusagen,

gefüllt durch Heiterkeit und eine Fülle von Witz am meisten Katzenbergers Badereise und ganz abweichend von allen früheren Werken fesselt Siebenkäs durch die gewaltige Realität; hier aber muß ich Gervinus beistimmen, daß der Verfasser mit einer gewissen Grausamkeit gegen seine Charaktere verfahre. Alle Werke Jean Pauls sind voll von feinen psychologischen Bemerkungen, wie überhaupt von Blitzen des Geistes, die sich aber oft unter Schwerfälligem und mühsam Gesuchtem verstecken. Dazu die vielen Anspielungen auf Zeitgemäßes; sie könnten ein culturhistorisches Interesse haben, aber sie haben kein poetisches mehr, falls sie überhaupt noch verstanden werden. Es ist traurig, die Werke eines Schriftstellers von so großer Potenz schon verblassen zu sehen, freilich zum Theil Folge des Verlangens nach Kunstform. Franz Horn hebt an Jean Paul hervor „das reine, tiefe, liebende Gemüth;" Goethe und Schiller fühlten sich von seiner Production abgestoßen. Man wird beides verstehen.

IV.

Gattungen.

Es liegt nahe zu glauben, daß in einer Zeit reichster Entwickelung nicht mehr nach Gattungen zu fragen sei; hat doch eben Goethe in seiner außerordentlichen Vielseitigkeit sich beinahe in allen gezeigt. Wir antworten: beinahe, aber doch nicht ganz; denn um es gleich zu sagen, weder Er, noch Schiller, noch irgend ein Anderer der Zeitgenossen tritt mit einem heroischen Epos auf. Goethe hatte einen epischen Tell im Sinn, Schiller einen Friedrich den Großen; aber beide kamen damit nicht zu Stande, was offenbar seine tiefer liegenden und allgemeinern Gründe hat. Aber auch in den angebauten Feldern zeigt sich ein Vorgelten und eine Richtung.

Die lehrhaften Fächer, welche in der vorhergehenden Periode eine so große Breite einnehmen, treten je mehr und mehr zurück die Darstellung des Lebens, so wie auch der Natur wird Hauptsache; jenes ergreifen die Stärkeren, dies die Schwächeren. Am meisten tritt die Aenderung innerhalb des Lyrischen hervor, als neue Gattung begegnen wir hier der Ballade und der Romanze, letztere in ganz anderm Sinn als früher, denn sie ist romantisch und ernst, während sie früher heiter und parodisch war (s. o.). Auch das Lied wird schwungvoller, phantasiereicher, empfindungsvoller, und selbst dem Epigramm öffnet sich eine Bahn nach Art des griechischen, bald mehr lyrischen, bald mehr betrachtenden In-

halt aufnehmend, während man lange Zeit nur das satirische kannte. Wenn die großen Heroen hierin sehr Vorzügliches geben, erscheint in Haug ein Epigramm meistens in den alten Formen, aber mehr lustig und launig als scharf und spitzig. Ein Unicum als epigrammatischer Massenangriff und als Werk der verbrüderten Dichter sind dann aber die Xenien.

Für das Drama ist zu bemerken, daß durch die prosaische Form hindurch sich eine neue poetische entwickelt, die sich je mehr und mehr befestigt, und daß die Tragödie, obwohl befreit vom falschen Regelzwange, doch immer mehr nach einer festen und eigenen Form hinstrebt; sie ersteigt bisher ungekannte Höhen, wie das kaum gesagt zu werden braucht.

Für das Epos kommen noch unter Dichtern zweiten und dritten Ranges Nachfolger in der von Klopstock erwähnten Bahn des geistlichen oder religiösen Epos vor, ohne aber tiefern Eindruck zu machen; eigenthümlich ist der Periode aber das idyllische Epos, das wir als das einzige in dieser Zeit Erreichbare darstellten. An der Spitze steht hier Voß mit seinen Idyllen und besonders seiner Luise, auf der Höhe Goethe mit Hermann und Dorothea und ihnen folgt ein nicht unbedeutender Zug, der sich bis ins Namenlose verliert. Als besondere epische Gattung ist noch die von Herder, Kosegarten u. A. angebaute Legende zu erwähnen, in der aber das Interesse am Inhalt das Meiste thun muß, denn der poetischen Zuthat ist wenig, sei es nun grundsätzlich oder aus andern Gründen, und Goethes Erzählung vom Hufeisen und den weißen Zähnen des Kinnbackens findet kaum ihres Gleichen. Mehr auf der Grenze des Lehrhaften steht Herders Parabel.

Aber auch das eigentliche Lehrgedicht zeigt sich in neuer Frische. Neubecks Gesundbrunnen ist eben so glücklich in der Wahl des Stoffes, wie in der anziehenden, durchaus geschmackvollen Ausführung. Einfacher, aber gleich rühmlich war die Darstellung der Jagd vom Grafen Waldersee.

Der gegenwärtige Gesichtspunkt bringt bei den Epigonen in

einige Verlegenheit. Sollen wir die Schicksalstragödie für eine eigene Gattung nehmen? Sie mußte uns vielmehr als eine Ausartung und Verirrung erscheinen. Nicht minder ist bei den Romantikern schwer von Gattungen zu sprechen, da sie in ihrer Formlosigkeit alle Grenzen überschreiten und verwirren.

Ein Blick in das Ganze und der Vergleich der Periode mit der vorhergehenden ergiebt zu ihren Gunsten, daß man jetzt erst das wahre Gebiet der Poesie betreten habe, das Reich der Phantasie ist erschlossen und nicht minder die Gemütswelt, wir finden wärmste Darstellung des Lebens, charaktervoll und energisch, und auf den Höhenpunkten das Seelenvolle. Es wird das Hohe und Tiefe erstrebt, und die Sprache entfaltet Schwung und Pathos, gleichen Schritt haltend mit der Erfindung. Alle Gattungen werden angebaut je nach dem Maaß, wie sie diesem Streben entsprechen. Dagegen treten andere Gattungen zurück, mit denen, in welchen das Lehrhafte vorwiegt, zugleich diejenigen, in welchen harmlose Heiterkeit, Laune, Schalkheit, Behagen herrscht. Die Bahn, welche Gellert so schön eröffnete, wird nur in geringem Maaß fortgesetzt, außer Pfeffel, Göcking und nur noch wenigen andern, ist das Fach der muntern Erzählung schwach vertreten und auch jene erheben sich nur mit wenigen Stücken zur Bedeutung auf diesem Gebiet. Die Aufgabe der Zeit war eben eine andere, der Charakter der Deutschen neigt überdies mehr zum Ernst, namentlich in denjenigen Stämmen, denen die Führer angehören. Ist Goethe und Schiller auch Laune und Witz nicht versagt, so steht doch keineswegs, wie etwa bei den alten Tragikern oder bei Shakespeare, die vis comica ihrer sonstigen Potenz gleich, und die Geister zweiten Ranges führten eher das von jenen Erreichte ins Sentimentale hinüber. Eine Ausgleichung war hier der Folgezeit überlassen und eine neue Anregung sollte von der Dichtung in niederdeutscher Mundart kommen.

V.

Formen.

Wie in früheren Abschnitten werde auch hier ein Blick auf die Formen gerichtet. Es ist an sich von Wichtigkeit und Interesse zu sehen, welcher Versmaaße diejenige Literaturperiode sich bedient hat, welche den Namen der klassischen erworben, und es wird dies um so beachtenswerther, wenn sich darin ein Unterschied von der vorhergehenden zeigt und sogar die neuere Zeit wiederum mit anderen Formen auftritt.

Wir beginnen die Betrachtung am einfachsten mit der Frage, welche Formen der Vorgänger man entschieden fallen läßt. Hierauf giebt es eine bestimmte Antwort, es zeigt sich sogar ein Wendepunkt. Man ist endlich des Alexandriners satt geworden, d. h. des Maaßes, das von Opitz bis Gottsched und noch weiter, mehr als ein Jahrhundert lang, die deutsche Poesie beherrscht hatte, denn es war die Form für Drama und Epos und drang sogar bis in das Lyrische hinein, hatte sich namentlich im Sonett festgesetzt und dessen Charakter vollständig zerstört. Auf allen diesen Punkten nun ward es verdrängt: im Drama trat an seine Stelle der fünffüßige reimlose Jambus, im Epos entweder die Stanze oder den Hexameter, das Sonett dagegen ruhte eine Zeit lang ganz und kam dann wieder in seiner wahren Gestalt, oder doch in möglichster Annährung an dieselbe. Hiermit war Poesie und Sprache von einer leibigen

Fessel befreit und die freiere Entwickelung gestattet, es war die Beredtsamkeit in gemessener Rede, der Ausdruck der Leidenschaft, überhaupt der Stimmung, erst möglich gemacht, denn der kurze Abschnitt von nur drei Versfüßen in unerträglichster Einförmigkeit war hier ein unbesiegbares Hemmniß. Mit dem Aufgeben des Alexandriners aber wurde die deutsche Literatur auch von dem Vorbild der Franzosen abgewendet und einerseits zu den Engländern, anderntheils zu den Griechen hingeführt, wie denn auch umgekehrt die nähere Kenntniß ihrer Literaturen und die Vorliebe für dieselbe Theil hat an dieser Wendung und ihrer Entschiedenheit. Aber auch unter den deutschen Dichtern kommen sonst noch sehr verschiedenartige Bestrebungen in diesem Punkt überein, denn die Verwerfung des Alexandriners ist eben so sehr Lessings als Klopstocks Verdienst, so wie Gotters, Weiße's und manches Anderen; man vergesse aber auch nicht, daß das prosaische Drama, ja die Uebersetzungen in Prosa erst dazwischen treten mußten, ehe an Stelle der abgelegten Form nach einer neuen gesucht werden konnte.

Ein Anderes ist dann die Ausbildung der neuen Form; sie erfolgt in der That nur allmälig. Das gilt namentlich von dem fünffüßigen Jambus für die Tragödie. Es ist wiederholt aufmerksam gemacht worden, wie wenig noch Klopstock dem Maaß seinen Vortheil abzugewinnen und es künstlerisch zu gestalten wußte, und wie Lessing, für seinen besonderen Zweck, auf eine Bahn gerieth, die nicht weiter zu verfolgen war, indem er den Vers allzu sehr in der Nähe der Prosa hielt. Erst Goethe gab ihm sanften Fluß und Schmelz, Schiller aber Nachdruck, Schwung, Kothurn.

Indessen hat Goethe, und auch hie und da Schiller, den fünffüßigen Jamben sechsfüßige beigemischt, was unser Ohr heutigestags nicht mehr ertragen will, und wovon uns schwer begreiflich wird, wie man, wenn einmal das Gefühl für den Klang der Versart vorhanden ist, überhaupt so bilden könne. Sind diese Sechsfüßler völlige Alexandriner, dann um so schlimmer, ein Fall,

welcher sich besonders in Wielands Stanzen findet und viel beiträgt, diese altmodisch und wenig sympathisch erscheinen zu lassen. Dagegen ist Schiller, dessen Formgefühl und Gehör überhaupt nicht gering zu halten ist, mit gutem Bedacht auf eine Unregelmäßigkeit verfallen, um dem Vers eine Abwechselung und eine gewisse kecke Freiheit zu geben. Er setzt in seinen Dramen nicht selten im ersten Fuß des Verses anstatt des Jambus einen entschiedenen Trochäus, und er hat darin Nachfolge gefunden; beides mit Grund und Recht. Zuweilen auch hat er im ersten Fuß, aber immer nur in diesem, einen Anapäst; letztern jedoch in der Mitte zu bringen erweist sich bald als unzulässig, und ist daher auch außer Gebrauch: das schreitende Maaß darf nicht plötzlich hüpfen; will man es beschleunigen, so muß das auf anderem Wege geschehen, durch leichte Worte, durch Satzbildung.

Das Streben nach Klang und Pathos veranlaßte Schiller in seiner romantischen Tragödie über den Blankvers hinaus nach anderen Maaßen zu greifen, und zwar gleichzeitig nach zwei Seiten hin, denn wir sehen ihn hier Gebrauch machen vom Trimeter und von der Octave, letztere schon regelrecht gebildet — in Johannas Munde am Schluß des Vorspiels. Gewiß würde der Dichter bei längerem Leben und Schaffen auf dieser Bahn noch weitere Schritte gethan haben, wie dies, freilich in anderer Art, in Goethes spätesten Werken der Fall ist.

Für das eigentliche heroische Epos bedurfte man keiner Form, weil die Gattung fehlt; für das romantische empfahl sich die Stanze, der man aber, wie schon bemerkt, sich nur scheu annäherte offenbar in Betracht der allzugroßen Schwierigkeit. Wenn Wieland sich einredete und Andern glauben machen wollte, die möglichste Freiheit und Unregelmäßigkeit sei hier die größte Schönheit, so fand er glücklicher Weise darin keinen Glauben, und Alxinger war zu loben, wenn er wenigstens die hüpfenden Füße fern hielt. Aber es blieb noch immer die freie Reimstellung und die ungleiche Länge der Zeilen, beides von wesentlichem Einfluß auf die Wirkung des

Reimes, so wie des ganzen Maaßes. Selbst Schiller blieb bei seiner Uebertragung der Aeneide auf diesem Punkt stehen, aber der geistreiche Wurf der Sprache kommt zu Hülfe und wirkt versöhnend auf das Ohr. Die ersten regelmäßigen Octaven scheint Heinse versucht zu haben, nachdem Bürger im Sonett vorangegangen war. Später wurde August Wilhelm Schlegel Führer und Vorbild in der Nachbildung der südlichen Formen; er versuchte sich auch schon in der Terzine, aber gerade in der Behandlung eines griechischen Stoffes, Prometheus. Wie Goethe in seinen letzten Lebensjahren sich mit dem Sonett befreundete, so sehen wir ihn auch einmal die Terzine handhaben, in dem merkwürdigen Gedicht bei der Betrachtung von Schillers Schädel, und in der That mag hier das feierliche und ungewöhnliche Maaß, das stets der deutschen Sprache unbequem und widerstrebend bleiben wird, noch ganz besonders am Ort sein — was sich von neueren Gedichten nicht mit gleichem Grund behaupten läßt. Die Einmischung männlicher Reime, wozu die Noth drängt, verändert aber gänzlich den Charakter des Maaßes, welcher eben ruhiger, ebener Fluß ist bei feierlicher Gleichmäßigkeit.

Wenn sich die Zeit Goethes und Schillers ganz besonders auch im Lyrischen von ihrer Vorzeit unterscheidet, so wird hier nach neuen Formen zu fragen sein. Die Lyrik wendet sich vom Betrachtenden mehr zum Darstellenden, anderntheils mehr zum Sangbaren; in beider Rücksicht nun konnten die überlieferten Formen nicht ausreichend erscheinen. Die neuen Formen kamen nur zum Theil mit den neuen Vorbildern und diese haben wir für die Ballade besonders in England zu suchen. Für das Volksmäßige und namentlich Heitere empfahlen sich daktylische Maaße, wie man diese sonst schon hie und da im Liede angewandt; für Ernsteres verblieb man beim Jambus, und zwar dem vierfüßigen, und formte mit verschiedenem Wechsel männlicher und weiblicher Reime, unmittelbar auf einander treffend oder verschränkt, besondere Strophen; Bürger schon recht glücklich. Besonders wieder bewährt Schiller

sein schon gerühmtes Formgefühl bei der Bildung seiner Romanzenstrophen, die er, je nach Inhalt und Ton, bald voller nimmt, bald knapper gestaltet. Mit Recht enscheidet er sich für die vierfüßigen Maaße, meist mit alternirender Reimstellung, nur im Fridolin läßt er in den Anfangszeilen die vierfüßigen Jamben mit dreifüßigen wechseln, beide mit männlichem Reim. Besonders kennzeichnend für ihn sind aber die trochäischen Maaße, in denen die Fülle und Rundung seines klangvollen Wortes sich auf das wirksamste entwickelt, ja mit einem Zauber, dem der Dichter nicht zum kleinsten Theil den Erfolg seiner lyrischen Dichtung verdankt. Goethe ist in seinen lyrischen Maaßen, namentlich der Balladen, weniger eigenthümlich und, nach dem Charakter seiner Dichtung, da am ansprechendsten, wo er bei dem einfachsten verbleibt; wo er Besonderes erstrebt, wie in der Braut von Corinth, möchte er nicht glücklich sein, denn der Eintritt der kurzen Zeilen ist zu abstechend, um bei einem längeren Gedicht stets am Ort zu sein, während er den Fortgang der Darstellung allzusehr unterbricht.

Besondere Erwähnung ist noch wechselnder Strophen in einem und demselben Gedicht zu thun; wie Hagedorn und seine Zeitgenossen sich dessen im Liede bedienten, so finden wir es jetzt im Erzählenden. In Goethes Gott und Bayadere soll dadurch der Tanz veranschaulicht werden, vielleicht etwas spielend; mit selten schöner Wirkung von Schiller in der „Erwartung" angewendet, vor allem aber in der Glocke, diesem Gedicht, das außer allem Vergleich steht und seine eigene Gattung macht.

Die reimlosen und völlig zwanglosen Verse nach Klopstockischer Art, welche sich wenig von der sogenannten rhythmischen Prosa unterscheiden, finden wir noch in Goethes früheren Gedichten, er kommt immer mehr davon zurück und lernt je mehr und mehr die strenge Form achten und üben. Schiller hat sie nur ausnahmsweise, und wieder mit Einmischung des Reims, hier aber kunstmäßig und genial. Vor allem in den lyrischen Schilderungen der Glocke,

gipfelnd in den contrastirenden Verszeilen: Riesengroß! — Hoffnungslos —.

Im Allgemeinen ist zu bemerken, daß eine Epoche deren Ruhm ist das lange verlorene Fahrwasser der Poesie wieder gefunden zu haben und die sich wesentlich auf poetischen Inhalt richtet, sich der künstlicheren Formen und der Spielerei enthält; man wendet allen Fleiß auf Sauberkeit, auf Schmelz und Klang der Worte. Bürger, Goethe, Schiller hatten hier die Führung, ihnen eiferten viele nach, ohne sie jedoch zu erreichen; Voß blieb auch in seiner Reimkunst schwer und ohne Grazie, Matthisson und andere fielen ins Kostbare und Gesuchte, namentlich bei ihrer Sucht nach seltenen Reimen und nach Fremdwörtern im Reim. Finden wir diese Vorliebe auch bei Schmidt von Werneuchen, so mußte dennoch der leichte und anmutige Wurf seines Verses und Reimes gerühmt werden.

Auch über die Reinheit der Reime ist hier ein Wort zu sagen, ein Gegenstand, der neuerdings von besonderer Bedeutung geworden. Es ist bekannt, daß die Dichter des Zeitalters der Hohenstaufen die äußerste Sorgfalt auf den Reim verwendeten, der freilich ganz überwiegend ihre Verskunst ausmachte. Ein falscher Reim, sowohl im Consonanten als im Vokal, wäre unerhört gewesen, ein kurzer Vokal auf einen langen kommt nur im Volksgesange, und auch hier nur beim a, vor. Mit dem Studium dieser ruhmreichen Literatur nun blieb der Vorzug solcher Reimbehandlung nicht unbemerkt, es fehlte nicht an solchen, welche jenen alten Dichtern darin gleich zu kommen suchten und nun hat man die Forderung wieder in aller Strenge aufgestellt, so daß wer sich dazu nicht bequemt, wohl als vernachlässigt oder gar unzulässig in der Literatur erscheinen soll. Die Sache ist nicht so kurz und leicht zu entscheiden und sie soll an ihrem Ort noch ihre gebührende Behandlung erfahren, zunächst will ich hier nur aussprechen, daß es Dichter von größerer Potenz sein mußten, um hier der gesammten deutschen Literatur ein so wichtiges und durchgreifendes Gesetz zu geben. Poeten von schwacher Gestaltungskraft kann man

den kleinen Vorzug gestatten, daß sie sich zu einer strengeren Regel verkennen, bei ihnen geht über der größeren Fessel eben doch an poetischer Kraft nicht viel verloren, allein die große Frage bleibt, ob bei der gegenwärtigen Sprachgestaltung noch dasselbe zu fordern sei, was im dreizehnten Jahrhundert naturgemäß geleistet wurde und damals keine weitere Schwierigkeit hatte. Eine fernere Frage ist dann, ob die verschärfte Regel nicht dem wahren Poeten eine Fessel sei, während sie für den, welcher sich überhaupt nicht viel mehr als eben nur in der Form bewegt, wenig drückend erscheint. Ein Gesetz kann hier nicht von unten nach oben gegeben werden, ohne der Literatur Schaden zu bringen.

Hier handelt es sich zunächst nur um die Stellung und Beurtheilung der Periode von Schiller und Goethe. Nehmen wir Platen und Geibel zum Muster, so sind jene und Bürger und die besten Zeitgenossen nicht mehr musterhaft, ihre Reimkunst ist eine falsche, eine unzulässige, und das ist um so schlimmer, seit nach der Vossischen Prosodie auch ihre Hexameter nicht mehr regelrecht erscheinen. Es wäre also in beider Rücksicht, nach Maaß und Reim, die klassische Periode auf Seiten der Form nicht mehr klassisch, und das will viel sagen, da in der Poesie sich die Form vom Inhalt nicht trennen läßt und die Kunst eben in der innigen Verbindung dieser beiden besteht. Man sieht, wie wichtig und wesentlich die Frage für die Schätzung unserer Klassiker wird und wie wenig sich ihr ausweichen läßt.

Aber es ist zuerst ins Auge zu fassen, wie weit sich die angefochtene Vernachlässigung des Reims erstreckt. Von jeher und ebenso in der Tabulatur der Meistersänger als in den Anweisungen Opitzens, Buchners, Schottels, Gottscheds, Adelungs und aller Anderen ist der Reim verschiedener Consonanten, insbesondere harter und weicher, verpönt gewesen, und dies gilt auch für die Zeit, von welcher wir handeln. Haben Goethe und Schiller hier in ihren ersten Anfängen, wo sie selbst noch wenig Gewicht auf ihre Verse legten, im Einzelnen etwas der Art begangen, so sind

sie bald davon zurückgekommen und erlaubte Goethe in spätester Zeit sich wieder eine Ausnahme, so ist es immer eine solche geblieben; nur Körner nimmt hier eine keineswegs löbliche Freiheit für seine mundartliche Aussprache in Anspruch.

Anders mit den Vocalen. Selbstverständlich ist abzusehen von Unregelmäßigkeiten Einzelner, die abgelegt wurden, sobald sie in die Reihe bedeutender Dichter einrückten, z. B. wenn Schiller in seinen Anfängen der schwäbischen Unart einen Tribut bringend Menschen auf wünschen reimt*); später noch: Planeten reden, leidet, streitet; es handelt sich nur um das, was der Zeit für erlaubt, für regelrecht gilt. Da ist denn allerdings kein Zweifel, daß man in vielen Fällen lange Vocale auf kurze reimt, wiewohl die süddeutsche Sprache, wie noch bei Uhland, hier manches anders spricht als wir im Norden. Bei Goethe z. B. würde dahin auf ziehn ein vollkommener Reim sein, weil er das erstere Wort, wie noch heute am Rhein, mit langem Vocal spricht. Aber er reimt auch mit gleich gutem Gewissen ziehn auf blühn, schön auf sehn, feucht auf leicht, stäubt auf leibt und gleiches thun Schiller und Bürger und alle namhaften Dichter der Zeit, Wilhelm Schlegel, der so viel auf die Form giebt, nicht ausgenommen. Noch viel weniger nimmt man Anstoß die verschiedenen Arten des E, des offenen und geschlossenen, mit einander zu binden: mehr und leer, schwer und sehr sind statthafte Reime, aber auch die Umlaute des A und O dürfen sich neben dem E zeigen, so wie bei einander: Klöster und Nester, Höhen Flehen, erspähen gesehen, gemästet getröstet. Kein Zweifel, daß dadurch die Zahl der dem Dichter zu Gebot stehenden Reime sich außerordentlich erweitert und vervielfacht, oder vielmehr, daß durch die neuerlich gesteigerte Forderung sich die Zahl der Reime, an der unsere Sprache ohnedies keinen Ueberfluß hat, sich außerordentlich ins

*) Ueberdies in seinen frühesten Gedichten: Bühne Thräne, Münze Grenze, wimmert aufgedämmert, was in in seinem Mund und Ohr allerdings gleichklingend war.



Enge zieht, was besonders dem lyrischen Dichter, der überall auf den einfachsten und natürlichsten Ausdruck gewiesen ist, in hohem Grade fühlbar wird.

Der Beurtheilung der Sache und der Schätzung der großen Dichter auf dieser Seite treten wir näher, wenn wir zusehen, wie die unreinen Reime entstanden sind, und hierüber ist bereits in einem früheren Abschnitte die erforderliche Auskunft gegeben worden. Sie sind gerade so alt als die neuere deutsche, als die allgemein deutsche Literatur und stehen mit dieser in untrennbarem Zusammenhange, sie sind die Folge der Ausgleichung der verschiedenen deutschen Mundarten zu einer deutschen Gesammtsprache. Man hüte sich aber zu sagen, sie seien so alt, wie Opitzens neue Kunst, denn Opitz befand sich auch noch auf einem anderen Standpunkt, er reimte nach schlesischer Aussprache und nach seinem Gehör. Er trug selbst der vorgefundenen falschen Aussprache Rechnung, denn er war nicht im Stande sie abzustellen. Das Gleiche gilt auch von andern mitteldeutschen Mundarten, die noch heute oft im Munde des Volkes i und ü, e und ä und ö, besonders aber eu und ei sehr wenig unterscheiden, in ungleich größerer Allgemeinheit als die Nichtunterscheidung oder Verwechselung harter und weicher Consonanten im Munde der Sachsen. Sehr wahrscheinlich aber ist diese beklagenswerthe Vernachlässigung der Vocalunterschiede eben auch nur Folge des Aufeinandertreffens der oberdeutschen und niederdeutschen Mundarten, beruht also auf derselben Ursache, worauf das mangelnde Gefühl für die Unterscheidung des dritten und vierten Falles, mithin auch dies wieder nur Folge der großen Errungenschaft einer allgemein deutschen Sprache.

Da nun die dichterische Praxis der Theorie vorangegangen ist, so hat man sich nicht zu wundern, daß auch andere Deutsche als die Schlesier ihrem Ohr vertrauten und nach der Aussprache ihrer Landsleute ihre Reime wählten. Flemming reimt: Freuden Leiden, grünt verdient, setzet ergötzet, Freunden Feinden, Gründen Winden, gezieret geführet, Artzneyen freuen — und

Flemming ist eben wie Opitz ein überaus sorgsamer Dichter, den wir überall nach Correctheit und klassischen Gepräge streben sehen. Nun konnte, so lange die Aussprache vernachlässigt und fehlerhaft war, diese Unreinheit der Reime gar nicht auffallen, denn sie war für das Ohr im Grunde gar nicht vorhanden, wenigstens nicht in denjenigen deutschen Landen, in welchen die neuen Dichtungen entstanden und in denen sie zunächst gelesen wurden; dem Süddeutschen, dessen Sprache sich nicht verändert hatte, konnten sie allerdings auffallen. Aber diese Praxis ging fort und als die Dichter der neuen Kunst überhaupt zu Ansehen kamen, wurden sie auch in dieser Rücksicht Vorbild und Muster, so daß zuletzt selbst die Süddeutschen sich bequemen mußten.

Die Theoretiker ließen es zwar nicht an Einspruch fehlen, und zuvörderst verbesserte sich die Aussprache. Je mehr dies geschah, um so mehr wurden nun auch erst die unreinen Reime fühlbar, denn was ursprünglich und im Munde der Dichter gleich geklungen hatte, war es jetzt nicht mehr. So wird es denn nicht auffallen, daß Gottsched in seiner Grundlegung einer deutschen Sprachkunst in dem Abschnitt von dem Reim in der deutschen Poesie schon die Forderung reiner Reime stellt, ebensowohl in den Vocalen, wie in den Consonanten, also nicht anders als unsere neuesten Gesetzgeber. Er tritt freilich nur leise auf: „§ 80. III. Regel. Ein guter Reim muß zwar so viel als möglich mit einerlei Selbstlautern geschrieben; die Mitlauter am Ende aber müssen wenigstens mit einerlei Werkzeugen der Sprache gesprochen werden.“ Man dürfe wohl heut auf beut, erfreut reimen, aber nicht auf Zeit, nicht sieht und bemüht, nicht spürt ziert, hört ehrt. „Denn, sagt er, überall werden hier zarte Ohren in der Aussprache einen Unterschied des Tones gewahr. Allein freilich pflegt die hiesige meißnische Aussprache hier eine größere Freiheit zu verstatten; die auch von den Poeten begierig ergriffen worden, die da geglaubt, man müsse für die Ohren, nicht aber für die Augen reimen.“ Auch das Folgende noch ist mittheilenswerth. „§ 81. Es ist schwer hier den

Ausschlag zu geben, wer Recht hat oder nicht. Aller Landschaften Aussprache zu billigen, ist nicht rathsam: denn was würden wir nicht für Reime bekommen? Allen Provinzen aber die Last aufzulegen, daß sie sich nach einer einzigen richten sollen, ist auch schwer. Ich halte es also für das sicherste, sich nach der Schrift zu richten, doch so, daß man in gewissen Selbstlauten eine wahrere Freiheit erlaube. Z. E. schlägt und legt reimt sich in den meisten Ohren, ob es schon nicht gleich buchstabirt ist. Warum sollte man es denn nicht reimen? Ein anderes ist es mit dem ü und ie, ö und e, denn diese unterscheiden sich zu sehr." Man kann in der That nicht vernünftiger sprechen. Es ist aber zu beachten, daß Gottsched die ganze Forderung nur eben als etwas Wünschenswerthes hinstellt; er fühlte wohl, daß sich nicht zum Gesetz erheben lasse, was der Praxis so vieler von ihm für mustergültig gehaltenen Autoren widerspricht. Diese Praxis war eben damals schon viel zu weit vorgeschritten, als daß sich noch wesentlich etwas ändern ließ. Wie viel weniger, nachdem Goethe und Schiller sich innerhalb der überkommenden Freiheiten bewegt haben! Gewiß hätte man vorsichtiger sein sollen bei der Aufstellung von Theorien und Forderungen, welche über die glorreiche Periode deutscher Literatur ein Verdammungsurtheil einschließen. Allein was kümmert das selbstgefällige Verfechter abstracter Theorien. Das Nähere in Bezug auf die neuere Zeit und die hier nöthige Grenzbestimmung behalte ich mir vor.

Es ist noch übrig, von der bloß rhythmischen Behandlung der Sprache zu reden, wie sich diese an die Versmaaße der Alten, insbesondere der Griechen, knüpft. Den ersten wichtigen Schritt that Klopstock, indem er die Anwendbarkeit des Hexameters für epische Darstellung zeigte. Sein deutscher Hexameter war freilich nur ein schwaches Abbild des griechischen.*) Aber er wendete sich zugleich mit Glück den lyrischen Maaßen der Griechen zu, behan-

*) Näheres in dem folgenden Abschnitt: Uebersetzungen.

delte nach seiner Weise das sopphische, alcäische, choriambische Maaß, ja er erfand eigene rhythmische Strophen, von denen mehrere sich empfehlen. Gewiß ist dies als ein wichtiger Wendepunkt zu bezeichnen, denn bisher war das Rhythmische, dessen die Sprache in vollem Maaß fähig ist, neben dem Reim nur wenig zur Geltung gekommen; Klopstock aber ging nun in einseitiger Ueberschätzung so weit, daß er den Reim gänzlich verwerfen wollte, als sei er ein kindisches Spiel, von dem eine zur Männlichkeit gediehene Literatur sich fern halten müsse: die lyrische Bedeutung des Reimes blieb ihm unerkannt; sie hat glücklicherweise durch ihn nicht erschüttert werden können. Aber auch die Verfechter des Reimes verkannten die rhythmischen Maaße nicht und fanden bald die richtige Grenze ihrer Anwendung. Voß und Goethe verwendeten die Form des Hexameters für das idyllische Epos, jener in strengerer, dieser in freierer Form. Besonderen Gebrauch machten Goethe und Schiller vom Distichon, nachdem Herder in seiner Uebersetzung griechischer Epigramme dafür den Geschmack erweckt. Für das eigentlich Lyrische aber machten sie keinen Gebrauch von den antiken Strophen, gewiß in richtigem Gefühl, da sie mit der lyrischen Wirkung des Reimes in Verbindung mit einfacheren Maaßen den Vergleich nicht aushalten, vorausgesetzt, daß die Hand eines Poeten im Spiel sei. Nur Matthisson, Salis und andere der Kleineren folgten hier Klopstocks Beispiel.

Daß Schiller vereinzelt im Drama von einer gewissen Nachbildung des Trimeters vortheilhafte Wirkung sah, ward schon erwähnt, später hat Goethe in der Pandora, in der Helena, so wie überhaupt im zweiten Theil des Faust den Trimeter der Tragiker in ausgedehnterem Maaß angewendet, nur muß man die griechischen Forderungen fern halten. Sollte der Vers zur Geltung kommen, so hätte er auch mit gewichtigerem Inhalt gefüllt sein müssen. Dies gilt nur noch in höherem Grade von den trochäischen Tetrametern, die wir ein paarmal im zweiten Theil des Faust antreffen. Besonders entartet erscheinen dieselben, wo der Dichter

sie katalektisch, d. h. mit weiblichen Ausgängen giebt, am Schluß des dritten Aktes in den von Theilen des Chors gesprochenen Worten: es erwächst der Eindruck eines himmelweit verschiedenen Maaßes, nämlich der spanischen Trochäen. Zu erwähnen ist übrigens, daß auch Goethe, nach dem Vorbild der Uebersetzungen der Tragiker, schon anapästische Tetrameter, oder vielmehr, dipodisch behandelt, Dimeter versucht hat, in dem Chorgesang des dritten Actes:

Aufgeht mir das Herz! O seht nur dahin,
Wo so sittig herab mit verweilendem Tritt
Jungholdeste Schaar anständig bewegt
Den geregelten Zug — u. s. w.

Daneben in wohlberechnetem Contrast die gereimten Maaße, freilich noch nirgend ein Versuch, der Verschmelzung beider Elemente, die sich bald im Trochäus und Anapäst so wirksam erwiesen hat und die hier sogar hätte symbolisch wirken können. Statt dessen in den Reden des Kaisers wieder der altmodische, längst aufgegebene Alexandriner! — Als wollte das Alter an die Jugenderinnerung anknüpfen und so den weiten Kreis des Lebens und der Dichtung zusammenschließen.

Ein besonderes Wort ist noch über das jüngere Geschlecht und die Romantiker zu sagen. Hier, bei einem gewissen Abfall des inneren Gehaltes, tritt allerdings wieder die Vorliebe für künstlichere Maaße ein, sogar Spielerei. Die Anhänger der romantischen Schule bewegen sich zumeist in den Formen der südeuropäischen Litteraturen, im Sonett und der Octave, sie wenden häufiger die Terzine an, gehen zur Sestine fort; besonders eigenthümlich ist ihnen aber nur der verunglückte Versuch die spanische Assonanz einzubürgern. Eben so vergriffen ist die Einführung des Trochäus in das Drama, dem dann auch, zum Theil mit besserem Geschick und einem gewissen Erfolg, die Schicksalstragiker huldigen. Ein Besonderes ist anderntheils Körners Anwendung des Alexandriners für das Lustspiel. Folgte er darin dem Beispiel von Goethes

Jugendwerken, so ist dies doch immer ein Verkennen der Sache und des Entwickelungsganges; zugegeben, daß der Vers hier weniger schädlich ist als in der Tragödie, man wird ihn doch nicht förderlich finden, denn auch der geschicktesten Behandlung bleibt die innewohnende Steifheit unüberwindlich. Aber wir haben auch hier Kreislauf und selbst Wiederkehr der Mode nach gewisser Zeit. Es mögen übrigens diejenigen, welche Körner durchaus zu einem Nachahmer Schillers stempeln wollen, dies erwägen, denn was kann weiter von einander entfernt sein als Schiller und Alexandriner.

VI.

Poetische Uebersetzungen.

In den gangbaren Literaturgeschichten pflegt keine Rücksicht auf die Uebersetzungen fremder Dichterwerke genommen zu werden; diese sind aber nicht zu entbehren, am wenigsten in deutscher Schriftkunde, und zwar aus verschiedenen, gleich starken Gründen. Einmal ist die Leistung eine umfangreiche und bedeutende, und sie hat untrennbaren Zusammenhang mit dem Streben nach einer Weltliteratur in deutscher Sprache; dann aber findet auch eine unverkennbare Einwirkung dieser Uebersetzungen auf die eigene Dichtung statt, letzteres besonders noch auf Seiten der Form, auf welche ja unser Buch durchgängig seine Aufmerksamkeit hat richten müssen; endlich giebt es keine gute Uebersetzung die nicht großentheils dichterische Reproduction wäre, denn der mechanische Fleiß vermag hier wenig oder nichts. Dies hat mich bewogen, in einer eigenen Schrift der deutschen Uebersetzerkunst*) eine eingehende Darstellung zu widmen; hier genügt ein kürzerer Umriß.

Wenn die Periode von Opitz in verschiedener Abhängigkeit von außen steht, und es anderntheils ihr an Stoff gebricht, so läßt sich ein reicher Antheil poetischer Uebersetzung erwarten, und daran fehlt es nicht.

*) Hannover 1858 und 1865. Für einen zweiten Band ist Vieles vorgearbeitet.

Die nächste Abhängigkeit war von holländischen und neulateinischen Dichtern. Was die ersteren anlangt, so hielt sie Opitz noch gar nicht für Ausländer, ihre Sprache nur eben für niederdeutsch, und schon deshalb nicht der Uebersetzung bedürftig. Es schien auch einestheils zu leicht, als daß Dichter darin eine Aufgabe erkennen mochten, zumal da die poëtischen Formen ihnen entlehnt, die hochdeutsche Sprachbehandlung im Verse ihnen nachgebildet war. Gleichzeitig konnte es aber auch, besonders in Werken längeren Athems, zu schwer erscheinen, denn gerade bei einander sehr nahe stehenden Sprachen macht die kleine Abweichung, sei es im Reim, oder in der Geltung der Worte, sehr schwierige Umwandlung nöthig, wovon sich überzeugen kann, wer aus dem Mittelhochdeutschen übersetzt hat, oder Hebels Allemannische Gedichte oder die Fritz Reuterschen Rimels in neuhochdeutsche Verse übertragen will.

Für das Lateinische fehlte die Möglichkeit einer Uebertragung in dieselbe Form, und da machte man sich's denn in den Formen der Zeit möglichst bequem. Der Standpunkt wird besonders anschaulich, wo Distichen in Alexandriner umgesetzt wurden, und es war ein besonderes Kunststück, wenn Opitz und Titius (s. I, 703) Sannazars berühmtes Distichon auf die Stadt Venedig in eben so viel Alexandriner zu fassen versuchten. Opitz selbst schon hat eine Reihe kleiner Stücke, namentlich Epigramme, dem Deutschen angeeignet, aus dem Römischen, Italienischen, Französischen, Einzelnes auch aus dem Niederländischen, letzteres besonders frei aus dem angegebenen Grunde. Aber alle diese Uebersetzungen lassen viel zu wünschen, geben ein schwaches oder verzerrtes Bild der Originale und stehen in der Behandlung von Sprache und Vers den eigenen Werken des Dichters erheblich nach. Die Sprache besaß noch nicht die Geschmeidigkeit, sich einem fremden Gedicht anzuschließen, geschweige denn dessen Ton und feineren Hauch wiederzugeben.

So war es denn auch ein großes Unternehmen, wenn Dietrich von dem Werder sich an eine Uebersetzung von Tassos befreitem Jerusalem wagte (s. o.), offenbar zu früh. Man kann

nicht viel erwarten, und wird dennoch wenig geleistet finden; die Alexandriner allein schon verdarben das Wesen der Stanze vollständigst und von dem Zauber des Redeflusses, der so oft den poetischen Inhalt ersetzen muß, bleibt keine Spur.

Eben dies gilt nun auch von allen Versuchen italienische Sonette in die Sprache und Form der Zeit zu übertragen; sie haben nur noch weniger Italienisches und Poetisches an sich als die eigenen Sonette der ehrenfesten deutschen Dichter des Jahrhunderts.

Etwas besser steht es um Hoffmannswaldaus Uebersetzung des Pastor fido von Guarini; er war aber auch unter allen Zeitgenossen bei weitem der sprachgewandteste. Und doch wurde seine Uebersetzung bald von Abschatz übertroffen (s. o.). Der weitere Fortschritt bestand eben darin, daß man die Schwierigkeiten des Unternehmens einsah und nun fürs erste von der Uebersetzung größerer Stücke Abstand nahm. Wie wenig man französische Tragödien zu übertragen im Stande war, geht auf das deutlichste aus Greflingers Versuch hervor (s. o. I, 308), denn was kann weniger die Gemessenheit und den nobeln Ausdruck Corneilles wiedergeben als seine Uebersetzung des Cid, welche in demselben Maaß, Zeile für Zeile dem Original folgt. Wo er stark sein will, wird er grob und ungeschlacht — und Greflinger ist ein Dichter, den wir hochgehalten haben in seinen eigenen Werken!

Erst die Gottschedische Zeit, ihn selbst und seine Gemahlin, finden wir wieder auf der Arena der Uebersetzung. Die verdeutschte ars poetica des Horaz, welche Gottsched an die Spitze seines Versuchs einer kritischen Dichtkunst setzte, ist für seine Zeit ein achtbares Stück und hat gewiß sauren Schweiß gekostet; vielleicht aber kam hier die fremdartige Form sogar zu statten, sofern sie ein gut Theil der inneren unbesiegbaren Schwierigkeit verdeckte; etwas irgend Genügendes oder Genießbares kann hier selbstverständlich nicht erwachsen sein. Dagegen gelangen ihm einige Stücke von Anakreon nicht übel; dies freilich die leichteste Aufgabe.

Die Gottschedinn versuchte sich an Alexander Popes berühmtem Lockenraub, und gar nicht ohne Gewandtheit, wie dies sogleich der Eingang beweist:

Was für strenge Grausamkeiten aus verliebten Quellen gehn,
Was für harte Zänkereyen aus gemeinem Stoff entstehn;
Das besing' ich durch dies Lied. Muse, Cromweln sei es eigen:
Möcht' auch nur Belindens Gunst sich dabei geneigt bezeigen!
Sing' ich gleich von schlechtem Stoffe, ist mir doch mein Ruhm beliebt,
Wenn die Eine mir Erfindung, und der andre Beifall giebt.

Auch ohne das Orignal gegenüber, zeigen die Worte an sich schon, daß sie Popes knappen Versen auf dem Fuß folgen, was in damaliger Zeit viel sagen will. Das Ganze ist löblich in seiner Art; die unvermeidliche Abschwächung in breite Redensarten wird leider noch um einiges erhöht durch die Wahl des kühlen und gezierten Versmaaßes an Stelle des ungleich frischeren gereimten fünffüßigen Jambus bei Pope. Die Vertauschung der Maaße ist aber für die Zeit ungemein kennzeichnend, denn sie beweist, wie fern ihr das Einfachere lag und wie sehr man sich an den mittlern Einschnitt gewöhnt hatte und an die armselige Zusammenfassung von nur drei Versfüßen.

Es kommt darauf mit Klopstock die Zeit der Hexameter. Man hatte in der Behandlung des Verses nach Klopstockischer Art nicht sobald ein Maaß erkannt, das von dem Zwang des Reimes befreite und sich schnell hinströmen ließ, als man es für die Uebersetzung höchst geeignet fand. Aber nicht für die Uebersetzung aus alten Sprachen, nicht solcher Dichtwerke, welche eben diese Form hatten, sondern vielmehr neuerer Werke mit oder ohne Reime, jedenfalls aber in ganz abweichendem Maaß. Hierauf eben kam es an, darin suchte man den Vortheil; allerdings war man so der Controle entzogen, hatte von vorn herein eine sehr viel freiere Stellung. Ist doch selbst in neuerer Zeit der Hexameter als eine gewisse neutrale Form bei der Uebersetzung solcher

Werke angewendet worden, deren Originalform für uns keinen Klang besitzt, so von A. W. Schlegel bei Uebertragung altindischer Dichtung, und von Gervinus sogar empfohlen für Uebertragung der Nibelungen ins Neudeutsche, letzteres wohl sehr bedenklich. Einer der gewandtesten Dichter der Klopstockischen Zeit, Zachariä, verdeutschte nun Miltons verlorenes Paradies und Thomsons Jahreszeiten in Hexametern, und zwar der bequemsten und zerlassensten Art, wahrlich nicht zum Vortheil der Aehnlichkeit mit den Originalen, namentlich nicht mit Milton, dessen Strenge und Nachdruck dadurch verloren ging, so daß der Abstand von Klopstock kaum noch gefühlt werden konnte. Aber die Annäherung an die Form des Messias, bei verwandtem Inhalt, hatte ja eben bestimmt, so daß hier also im Grunde mehr und anderes als Uebersetzung stattfand.

Und nun kam auch die Zeit für das, was in der Entwickelung der deutschen Poesie so wichtig geworden ist, und eine hauptsächliche Errungenschaft der Periode ausmacht: die Uebersetzung aus römischen und griechischen Dichtern; aber es geschah dies nur allmälig und mit kurzen Schritten. Ramler wäre der Mann gewesen um gut zu übersetzen, denn er besaß Sprachgewandtheit, Fleiß und Geschmack. Er wandte sich wieder Anakreon zu, darauf einzelnen Stücken des Catull und einigen Oden des Horaz*), mit mäßigem Gelingen, und leider nach bald veralteten Grundsätzen der Messung. Martial lag besonders nahe, da man ihn so vielfach nachgeahmt, und der geringe Umfang der Stücke lud ein, indem er Arbeit mit Unterbrechung gestattete; die Schwierigkeit diesen Autor zu übertragen, zumal in derselben Form, ist freilich besonders groß, wie sie denn auch heute noch gefühlt wird. Ramler wieder unterzog sich der Aufgabe, anfangs in anderer Form, dann aber übergehend zum

---

*) Ihrer 15 finden sich in den lyrischen Gedichten; aber Abbt schrieb bereits 1761: „Uebrigens hat auch Ramler alle horazische Oden nach ohngefähr ähnlichen Metris deutsch übersetzt; er wird aber noch zwanzig Jahr daran feilen. Denn niemand ist auf den geringsten Ausdruck genauer."

Hendecasyllabus und zum Distichon, ersteres ganz artig, letzteres mit schwachem Erfolg. Gesammelt 1787.

Um den Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts thaten die Brüder Stolberg den mutigen Schritt sich in größerem Maaßstabe der Uebersetzung der Griechen zuzuwenden: 1781 erschien „Homers Ilias“, verdeutscht durch Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, und 1782: Gedichte, aus dem Griechischen, übersetzt von Christian Graf zu Stolberg. Die Ilias erscheint hier zum erstenmal in Hexametern, freilich nicht homerischen, sondern Klopstockischen, und dies mag denn auch erklären, daß Bürger lieber eine jambische versuchen wollte, was er indessen bald aufgab. Ohne Stolbergs Arbeit ihr Verdienst zu schmälern, kann man doch nur eben einen gewissen leichten Wurf anerkennen, das deutsche Wort nähert sich dem griechischen nur sehr bescheiden, und was am meisten unerreicht bleibt, ist Charakter und Ton; wir empfangen vielmehr einen ganz fremdartigen Eindruck. Die in epischer Darstellung so wichtigen Uebergangspartikeln fehlen fast gänzlich, das Ganze bleibt daher in seinen abgerissenen Sätzen unruhig; ebenso sind die bedeutungsvollen Beiwörter nur selten ausgedrückt, oder höchstens umschrieben. Des älteren Bruders Arbeit dagegen ist weniger frei, aber etwas steifer und wenn er hauptsächlich homerische Hymnen übersetzt, so ist hier ohnedies, in Betracht der großen inneren Schwierigkeit des Textes, die Anforderung nicht hoch zu stellen. Eine weit andere Behandlung erforderten die späten Hymnen des Kallimachos und die ganz späten des Proklos, finden hier aber dieselbe; und einer Uebertragung der Idyllen des Theokrit war der Uebersetzer in keiner Art gewachsen.

Viel bedeutender und glücklicher Herder, der im Jahr 1785 eine Reihe auserlesener Epigramme der griechischen Anthologie (s. o.) den Deutschen zugänglich machte, mit Geschmack und einem gewissen Maaß griechischen Geistes, so viel damals irgend auszudrücken möglich war; die nachfolgenden, ungleich treueren Ueber-

setzungen haben ihn kaum übertroffen. Von Späteren ist auf diesem Felde besonders Friedrich Jacobs mit seinem 1805 in zwei Bänden erschienenen Tempe zu nennen; er war am besten, so lange er der Spur Herders folgte, verlor aber in der späteren Ausgabe an Reiz, was er an Genauigkeit der Wiedergabe und Sorgfalt des Verses gewann.

. Der wichtige, der entscheidende Schritt war immer noch zu thun, nämlich die Uebersetzung griechischer Dichtung, insbesondere des Homer, in ihrer eigenen wohlaufgefaßten Form, in ihrem Ton und Geist, ein Schritt, der unbestritten von Johann Heinrich Voß gethan worden ist, zuerst durch seine Uebersetzung der Odyssee. Letztere, nur wenige Jahre später als Stolbergs Ilias, schien dieser sich anzuschließen, während sie bereits einen ganz anderen, weit vorgeschrittenen Standpunkt unzweifelhaft einnimmt, und zwar in zwiefacher Art. Einmal strebt diese Uebersetzung nach genauestem Ausdruck des Sinnes; sie schließt sich dabei möglichst dem Satzbau des Originals an, folgt demselben zuweilen sogar bis auf die Wortstellung und bemüht sich stets den gesammten Charakter wiederzugeben; dann aber wendet sie dem Vers größeren Kunstfleiß zu und sucht dem wahren Rhythmus und Klang des griechischen Hexameters nahe zu kommen, letzteres mit Hülfe der Durchführung strengerer Grundsätze in der Messung der Silben. Klopstock hatte sich in späteren Jahren zu dem Grundsatz bekannt, daß Stammsilben in der Nachahmung griechischer Maaße stets als Längen zu gebrauchen seien und Voß legte dies in seiner besondern Schrift „Zeitmessung der deutschen Sprache" 1802, ausführlich dar, sehr abweichend von einem frühern Werk von Karl Philipp Moritz: „Versuch einer deutschen Prosodie", 1786, dem noch Goethe gefolgt war. Dieser Theorie verschaffte Voß durch eine langjährige Praxis Eingang und, wie sie denn in sich wohlbegründet ist, hat sie seitdem als Grundlage aller nur gemessenen und nicht zugleich gereimten Verse sich befestigt, kann auch schwerlich wieder verdrängt werden. Es ist dabei nicht zu verkennen, daß die Geltung der

Stammsilben als Verslänge uns nicht nur eine bessere Annäherung an die antiken Vorbilder gestattet, sondern gleichzeitig auch die Sprache weicher und milder macht. Was als Länge wohlklingend bleibt, ist es nicht mehr als Kürze, oder umgekehrt, was als Kürze hart und rauh war, ist es nicht mehr sobald ihm, als Länge gebraucht, Zeit gegeben wird auszuklingen.

Aber leider erhielt das zweite Bestreben, die Ausbildung der Verstechnik, bei Voß im weitern Verlauf immer mehr das Uebergewicht und auf Kosten des ersteren, der Wiedergabe des Sinnes und Tones. Die Vorliebe für einen scharf und nachdrucksvoll auftretenden Vers ließ ihn die feineren Stimmungen des Stils übersehen und führte zuletzt zu einer leidigen Manier, die alles und jedes in dieselbe fremdartige Sprache übertrug und für verschiedene Tonarten keinen Ausdruck mehr hatte, so daß hier über Voß hinaus noch von neuem eine Aufgabe gestellt blieb, und noch immer bleibt.

Aber es handelt sich hier nicht bloß um Uebersetzungen, sondern auch um Anwendung derselben Verskunst auf Werke eigener Erfindung. Dies geschah zunächst von Voß in seinen Idyllen und in seiner Luise, die hier maaßgebend geworden sind. Spätere glaubten von dem harten Taktschlag des Vossischen Hexameters nachlassen zu dürfen und zu müssen; die Neigung zu milderer Praxis ist unter den Nachfolgern nur nicht immer mit dem Gefühl für Rhythmus und Verständniß der feinern Gesetze des Verses gepaart gewesen. Jedenfalls haben wir mit Voß einen Wendepunkt der Sprache und Literatur zu bezeichnen, der in neuerer Zeit noch edle Früchte getragen und dessen Einfluß noch keineswegs abgeschlossen ist.

Hier darf aber ein Punkt nicht übergangen werden, den ich nicht anders denn als eine Irrung zu bezeichnen weiß. Es hat nicht an solchen gefehlt, welche Voß noch überbieten zu können glaubten, und zwar nicht sowohl in einer weniger harten Behandlung der deutschen Sprache, als vielmehr in einem noch näheren An-

schluß an die alten Sprachen und ihre Metrik. Klopstock hatte zunächst der Noth das Zugeständniß machen müssen, daß er im Hexameter an Stelle des Spondeus auch den Trochäus gebrauchte, aber er suchte aus der Noth eine Tugend zu machen, denn er rühmte dies als eine größere Mannichfaltigkeit. Dieser Ansicht scheint nun zwar Voß nicht gewesen zu sein, aber er verblieb auch bei dem Trochäus, suchte ihn jedoch möglichst einzuschränken und fernzuhalten, offenbar der richtige Standpunkt, auf den seine große Praxis ihn führen mußte. Friedrich August Wolf nun und August Wilhelm Schlegel sprechen sich für trochäenfreie Hexameter aus, und geben in solchem Sinn kleinere Proben. Aber diese beweisen schon ihres geringeren Umfanges wegen nur wenig und sie zeigen sich in anderer Beziehung nicht als gelungen. Viel Wichtigeres ist geopfert und muß geopfert werden. Es ist ein Leichtes zu zeigen, daß der innerste Bau der deutschen Sprache jener übereilten abstracten Forderung widerstrebt, und daß die Handhabung derselben in solchem Sinn nur ein Kunststück und Eiertanz ist, nicht zum wahren Kunstwerk führen kann. Die natürlichsten Verbindungen der Sprache z. B. des Abjectivs mit dem Substantiv: ein großer Mann, der hohe Held, ja die Verbindung mit dem unbestimmten Artikel: eine Frau, einen Ring, sind alsdann ausgeschlossen, nicht minder die Participialformen: vorgestellt, wohlgezielt und vieles andere, wofür denn künstliche Surrogate gesucht, oder in lächerlicher Weise jedesmal an das Ende des Verses gelaufen und dieser durch Ueberziehen in den nächsten zerstört werden muß.*) Man sollte doch endlich hierüber zur Einsicht kommen!

Aber nach dem von Voß geltend gemachten Princip sind denn bald auch andere Gattungen alter Poesie in ihren Maaßen übertragen worden; namentlich hat sich für die antike Tragödie eine Bahn eröffnet, in welcher eine Reihe tapferer Kämpfer sich gezeigt, und sie ist auch jetzt noch nicht geschlossen. Jedenfalls sind die um-

*) Man sehe darüber meine ausführliche Darstellung: Deutsche Uebersetzerkunst.

fangreichen und bedeutenden Bestrebungen deutscher Uebersetzerkunst, zunächst aus den alten Sprachen, in hohem Grade kennzeichnend für die Periode Goethes und Schillers, und keinem Zweifel unterliegt es, daß sie selbst auf die Werke dieser Heroen von Einfluß gewesen sind. Wünscht man auch für Goethes Reineke und Hermann und Dorothea, auf welche schon ein leiser Hauch homerischer Epik übergegangen ist, zugleich etwas mehr von derjenigen Rhythmik, für welche Voß das deutsche Ohr empfänglich gemacht hat, namentlich aber auch mehr Anschluß an Vossens Zeitmessung, so hat doch Goethe in späteren Werken nach Ton und Form je mehr und mehr die Annährung an Griechisches erstrebt. Seine Pandora und viele Partien des späteren Faust sind nicht denkbar ohne den Vorgang deutscher Uebersetzer, deren also eben darum an dieser Stelle zu gedenken war.

Aber auch die Uebersetzung aus neueren Sprachen erhielt feinere Ausbildung und wahren Aufschwung. Für das Französische sind hier wohl besonders Gotter und Goethe selbst zu nennen, denn sein Mahomed und Tankred sind auch in dieser Rücksicht nicht ohne Bedeutung. Die französische Tragödie bietet dem deutschen Uebersetzer ganz besondere Schwierigkeiten dar, sofern sie im Verse sich einer Ausdrucksweise bedienen kann, welche bei uns nur in Prosa zulässig ist, wir verlangen im Vers auch sogleich Poesie nach Inhalt wie nach Sprache. Außerdem ist der Alexandriner für die Tragödie völlig unzulässig, wie die Genannten das auch wohl erkannt haben.

Unter den Uebersetzungen aus dem Englischen nimmt ohne Vergleich Shakespeare die erste Stelle ein und hier wieder steht August Wilhelm Schlegel oben an*). Er hat den Deutschen seiner Zeit den großen britischen Dichter erst geöffnet und entgegengebracht, denn was hier die prosaischen Uebersetzungen von Schrö-

*) Die ersten Proben in Schillers Horen, 1796, dessen vollen Beifall sie fanden.

der und die von Lessing in Schutz genommene Wielands leisteten, fiel sogleich weit zurück; dagegen ist zu erwähnen, daß zuerst Lenz in seiner Uebertragung von Lobe's labour 's lost kühne Griffe gethan hat in der Wiedergabe der Shakespearischen Redeschnörkel, der sogenannten Quibbles (1774) und daß Bürger (1783) in einer Uebertragung des Macbeth die Stärke und den poetischen Hauch auszudrücken suchte.*) Schlegel hat sowohl in den pathetischen, wie in den leichten und komischen Stellen alles geleistet was zu seiner Zeit möglich war. Finden wir jetzt eine gewisse Milderung und Zähmung, so liegt diese nicht nur in seiner Natur, sondern auch in der Zeit; und hier ist allerdings auch der unsrigen noch etwas übrig gelassen.

Auch in der Uebersetzung des großen spanischen Tragikers versuchte sich Schlegel, aber hierin augenscheinlich mit weniger Glück, wie er denn auch bald von Gries übertroffen worden.

Der italienischen Poesie fehlte es nicht an trefflichen Uebersetzern und mit wachsender Gewandtheit gelang es die achtzeilige Stanze ohne wesentliche Abänderung, freilich zugleich mit untermischten männlichen Reimen, in einer Weise zu geben, daß davon ein poetischer Genuß zu erwarten stand. Man wagte sich auch schon an die Terzine. Für jene ist in erster Reihe Gries zu nennen, neben ihm Karl Streckfuß, der (1818—25) Ariosts rasenden Roland und später den Tasso und Dante gab; in der Terzine Dante's hat A. W. Schlegel, in den Horen, den Weg gewiesen, ihm ist zunächst Kannegießer (1800) gefolgt.

Aber gegen den Schluß der Periode wandte man sich auch schon dem Orient zu. Joseph von Hammer-Purgstall gab im Jahr 1812 eine Uebertragung der Lieder des Hafis und ließ im Jahr 1818 seine Persische Redekunst folgen, letztere mit vielen Uebersetzungen, nämlich einer „Blüthenlese aus 200 persischen

---

*) Schiller's Macbeth ist vom Jahr 1800, frei nach Wagners Uebersetzung.

Dichtern". In Betracht der Neuheit und der besonderen Schwierigkeit des Unternehmens sind diese Arbeiten zu loben; wir verdanken ihnen ja ohnedies Goethes westöstlichen Divan. Nach Form und Behandlung sind sie in neuerer Zeit bei weitem übertroffen; wird doch aus ihnen die eigenthümliche Form des Ghasels noch nicht anschaulich. Aber auch von dem Hauch und Duft des Orients weht uns noch erst ein Weniges an.

Immer aber ist anzuerkennen, daß wenn der Zeit, in welcher wir leben, hier noch Leistungen vorbehalten waren, doch die Periode, mit welcher wir die historische Darstellung schließen müssen, den Grund gelegt und die Bahn eröffnet hat. Der Fortschritt in der Uebersetzerkunst aber macht sich naturgemäß dadurch, daß in freiem Schaffen dieselben Formen, in denen man übersetzte, gehandhabt werden, und daß wieder von hier aus sich höhere Anforderungen an die Uebersetzung stellen. Auch auf dieser Seite haben die Dichter am Schluß des vorigen und um den Anfang unseres Jahrhunderts das Ihrige gethan.

VII.

Theorien.

Es ist in einem früheren Abschnitt noch besonders der Theorien gedacht worden, welche auf die Production von Einfluß waren,*) und es kann hier ein Gleiches verlangt werden; aber freilich, die Dinge stehen jetzt um vieles anders.

Wird nach den Theorien der Zeit gefragt, so wird die Antwort lauten müssen, daß man sich wesentlich von den früher geltenden losgesagt habe, ohne aber neue an die Stelle zu bringen. Es gehört zum Charakter der Periode, daß die Praxis wieder den Vortritt hat und daß man fürs erste unbesorgt ist, welche Bahn sich daraus gestalten werde. Dies schließt aber nicht aus, daß man mit Kunstgefühl geschaffen habe und die Sorgfalt und Ueberlegung, mit der Goethe und Schiller verfuhren, zeugt schon an sich von Nachdenken über ihre Kunst und deren Gattungen, die Briefwechsel aber, insbesondere der Schillers mit Körner, mit Wilhelm von Humboldt, vor allem mit Goethe, geben beredtes Zeugniß, wie sehr sie das Höchste erstrebten und daß sie eben den ewigen Gesetzen der Kunst ihre Erfolge danken wollten. Gar manches brachten sie hier zu klarem Bewußtsein, ihre scheinbar eicht hingeworfenen Epigramme bergen hier tiefsinnige Worte und

*) III. S. 476.

die genannten Briefwechsel, so auch einzelne Aussprüche Goethes, die uns Eckermann aufbewahrt hat, sind eine Fundgrube praktischer Kunstweisheit für alle Zeiten. Nur Einzelnes kann hier ins Licht gestellt werden, ich hebe besonders hervor die Einsicht über den untrennbaren Zusammenhang von Inhalt und Form in der Kunst, und daß die letztere selbst Theil der ersteren sei, ferner die von Schiller geforderte Beimischung des Spiels zum Ernst, die ideale Beflügelung des prägnantesten Realismus — Goethe sagte das Incommensurable — was dann die folgende Zeit oft ins Wunderliche und Capriciöse hinübergeführt hat.

Um näher auf eine besondere Gattung einzugehen, so vollzog sich die größte Abweichung sowohl in der Praxis als der nachfolgenden Theorie auf dem Gebiet des Dramas, vornehmlich der Tragödie. Der französische Einfluß war hier dem englischen gewichen, Racine dem Shakespeare. Das prosaische Drama ging voran. Goethe hat im Götz häufigen Scenenwechsel weit über Shakespeare hinaus, auch im Egmont versetzt er den Zuschauer von Ort zu Ort und in die verschiedensten Kreise, aber in der Iphigenie wich er noch kaum von dem ab, was das Theater von Paris für die höhere Tragödie gefordert hatte. Auch im Tasso sehen wir ihn nur behutsam vorgehen; die Scene ist im Belriguardo und wechselt nur zwischen Garten und Saal. Dreister in der natürlichen Tochter, denn da sind wir im Wald, in Paris, in der Hafenstadt. Faust in seinem lyrisch-phantastischen Charakter und gemäß der Zauberwelt nimmt dann freilich alle Freiheiten in Anspruch, ist aber nicht maaßgebend für anderes. Der jüngere Schiller durfte sich von Hause aus als frei „vom falschen Regelzwange" betrachten, er hat aber auch von der Freiheit immer nur Gebrauch gemacht im Interesse der Kunst. Wo gegenstrebende Parteien sind, und ihrer kann das Drama ja nicht entbehren, führt er uns von einem Lager in das andere, selbst innerhalb des Actes, was freilich besser vermieden würde. Je mehr der Ernst des historischen Dramas zur Geltung kam, um so mehr

mußte das Erforderliche und Unerläßliche auch als Erlaubtes, Gerechtfertigtes und Kunstmäßiges erscheinen.

Dem entsprechend suchte nun auch die Theorie einen Uebergang von der engen Regel zur freieren Darstellung. Wir haben auf die Bemerkung von Lenz hingewiesen, daß die Einförmigkeit der französischen Tragödie und ihre Nachbildung nicht bloß auf den drei Einheiten beruhe, sondern auf den Fabeln selbst, die sich meistens um Erkennung drehen. Es würden die Charaktere der Handlung untergeordnet, es sei aber an der Zeit, diese in den Vordergrund zu stellen und aus ihnen vielmehr die Handlung abzuleiten, hier sei die Natur unerschöpflich und hier liege eine Quelle des reichsten künstlerischen Interesses. Sehr wahr, und nur immer noch nicht hinreichend beachtet von dem Zeitalter. Hinsichtlich der drei Einheiten aber mußten nun die Theoretiker sämmtlich sich umstimmen. Sie waren genöthigt, der Einheit der Handlung das Uebergewicht und die Entscheidung zu geben, und damit traten denn die beiden andern zurück oder wurden gleichgültig bis auf ein gewisses Maaß. Dies zeigt sich in den bezüglichen Aufsätzen von Engel, der in der Bahn von Elias Schlegel und Lessing fortgeht (s. o.), noch mehr bei allen Späteren. Unter letzteren erwerben vielleicht die erst im Jahr 1825 von Karl von Reinhard herausgegebenen ästhetischen Vorlesungen von Bürger*) ein Interesse; sie sind von dem Dichter an der Universität von Göttingen in den Jahren von 1784 bis 1794 gehalten worden, stets mit neuem Fleiß überarbeitet. Spricht ein Dichter über Dinge seiner Kunst, so ist er immer beachtenswerth, wie denn nicht unser trefflicher Bürger, zumal das Buch wohl von Wenigen gekannt ist und von Anspruchsvollerem zurückgedrängt wird. Der Verfasser gestattet der Zeit nach mehr als die Franzosen durch ihre schlaue Erweiterung erschlichen hatten, und will hinsichtlich des Ortes nur nicht jeden

*) G. A. Bürgers Lehrbuch der Aesthetik, herausgegeben von Karl von Reinhard. 2 Bde. Berlin 1825.

Sprung, nicht von einem Land ins andere, gestatten, setzt dann aber die Einheit der Handlung über alles. Das Interesse derselben beruhe auf der Herleitung der innersten Motive und hier sei dem Dichter und seinen „Offenbarungen“ mehr Spielraum gegeben, als sich in Geschichtsbüchern an Daten irgend finden lasse.

VIII.

Die Kritik.

Um an dem umfassenden Zeitbilde der deutschen Literatur nichts Wesentliches fehlen zu lassen, werfen wir, wie dies in der früheren Periode geschehen ist*), auch hier einen Blick auf Kritik und Kritiker, denn wer könnte leugnen, daß diese, wenn sie ihr Amt nach Fug und Recht üben, wieder von Rückwirkung und Einfluß sind auf die schaffenden Kräfte. Wir nehmen den Faden auf, wo wir ihn abbrachen.

Ging am Schluß des letzten Zeitabschnittes eine bessere Kritik von Lessing aus, der darin von keinem Zeitgenossen erreicht wird, so steht jetzt Herder an der Spitze. Seine frühesten Werke sind kritischer Art, die kritischen Wälder, die Fragmente zur deutschen Literatur, und diese Leitung der Dichtkunst hat der treffliche Mann zu keiner Zeit aufgegeben; seine Kritik ist aber ebenso wie die Lessings, und noch mehr, eine productive, jedenfalls eine anregende. Die Wärme, der Enthusiasmus des Mannes brachte das unmittelbar mit sich und sein Einfluß auf Goethe beweist es vor allem; leider nur hat in späterer Zeit, unter körperlichen Einflüssen, sich das Feuer sehr gemäßigt und die Kritik ihre Anregungskraft verloren, ja ist sogar verneinend aufgetreten.

---

*) S. III. S. 460.

Auch Wieland in seinem deutschen Merkur greift noch über in die Zeit, wo Goethe und Schiller vereint wirkten. Er hat viel gefördert und anerkannt, viel gehegt und vermittelt; und der ihm verbündete Merck mit seiner starken kritischen Feder war ja der Freund Goethes. Aber die Starken bedurften einer solchen Förderung nicht. Diejenigen Werke der großen Dichter, welche sogleich zündend einschlugen, waren unabhängig von der Kritik; wäre diese ihnen feindlich gewesen, sie würde gegen Goetz und Werther, gegen die Räuber, vollends gegen die Jungfrau und Tell wenig vermocht haben, sie hatten eben eine unmittelbare Sprache zum Volk. Dagegen gab es andere Leistungen, in denen auch die Dichter des Volks allerdings der kritischen Unterstützung bedürftig waren, damit nämlich außer ihrem Genius auch die Vollgültigkeit ihrer Kunst anerkannt und alle noch entgegenstehende falsche Theorie niedergeschlagen, überhaupt ihnen Raum gemacht werde. Wir haben sie selbst im Xenienkampf gesehen, sie schätzten sich gegenseitig, waren einander die starken Verbündeten, was aber nicht ausschließt, daß sie, um „den Widerstand der stumpfen Welt" zu besiegen, nicht noch andere Bundesgenossen brauchen konnten. Sie haben ihnen nicht gefehlt, und Goethe selbst hielt die Gründung einer kritischen Anstalt, der allgemeinem Literaturzeitung, für zeitgemäß und geboten. Es war dies im Jahr 1785 und Professor Christian Gottfried Schütz übernahm die Redaction; Körner, Wilhelm von Humboldt, A. W. Schlegel sind hauptsächlich auf dem Gebiet deutscher Literatur als die Stützen der kritischen Zeitschrift zu bezeichnen, wie sie denn auch in besonderen Werken das Ihrige gethan, den Werth der neuen Dichtungen zu erläutern und ins Licht zu stellen. Ihr Vorgang machte, daß die Zahl dieser Schriftsteller sich mehrte; er ist weiterhin bis ins Unübersehbare gewachsen.

Freilich kann man das Werthvolle und Echte nur dann vollständig erkennen und anerkennen, wenn man gleichzeitig daneben das Unbedeutende und Unechte verwirft. Hier nun lag eine Schwierigkeit, die ihre guten Gründe hat und sich wohl begreift.

Neben Lessing schon waren die Elias Schlegel und Cronegk zurückgefallen, neben Goethe und Schiller konnte von ihnen noch weniger die Rede sein; allein Klopstock behielt noch lange seine volle Geltung und wurde noch immer von Vielen in gleicher Höhe gehalten; war er doch ein wesentlicher Durchgang gewesen und verlangte das doch auch die Pietät. Zugleich schützte ihn sein besonderes Feld; wurde dies von der fortschreitenden Leistung verlassen, so konnte er immerhin unangefochten für die größeren Kreise noch bestehen, wenn auch auf höheren Punkten Einsicht und richtige Schätzung nicht ausblieb.

Man darf sagen, Goethe und Schiller seien über Klopstock völlig im Reinen gewesen, ebenso wie es ja auch schon Lessing war; es stand ihnen fest, daß die von Klopstock eröffneten Bahnen nicht weiter zu verfolgen seien, daß das Gebiet der Poesie ganz wo anders gesucht werden müsse.

Wenn ein bedeutender Dichter sich herbeiläßt, auch einmal die kritische Feder zu ergreifen, so sollen wir das stets in hohem Grade beachten und schätzen, denn es ist hier ein tiefer dringender Blick in das Wesen der Kunst zu erwarten. Goethe hat in verschiedenen Perioden seines Lebens sich der Kritik zugewendet, in der Jugend, wo er für das von Schlosser herausgegebene Journal schrieb (s. o.) und dann besonders in den ersten Jahrgängen der Jenaer Literaturzeitung. In jenem Fall trifft sein einsichtsvolles Urtheil aber nur prosaische Schriften, dagegen schrieb er im letzteren über die Gedichte von J. H. Voß (s. o.), über Hebels allemannische Gedichte und über Grübels Gedichte in Nürnberger Mundart, beide in vollem Maaß anerkennend (s. w. u.) so wie über des Knaben Wunderhorn. Auch in späterer Zeit hat Goethe in den von ihm ausgegebenen Heften über neue Erscheinungen am Horizont der Literatur das Wort genommen, indeß mehr anregend und zurechtweisend, ja geradezu belehrend, so z. B. über A. Hagens Olfried und Lisena (Band 32, 176 und Band 45, 225, 231). Selbst in seinen letzten Lebensjahren noch hat er Kritisches gegeben in

den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, über die Briefe eines Verstorbenen vom Fürsten Pückler. Andere sehr schätzbare Urtheile sind enthalten in dem Briefwechsel mit Schiller und in Eckermanns Gesprächen mit Goethe.

Noch beachtenswerther und werthvoller sind Schillers kritische Aeußerungen, schon weil ausführlicher und eingehender. Seine ästhetischen Schriften enthalten Urtheile von Gewicht und Bedeutung, z. B. das über Klopstock (s. o.), er hat auch eigentliche Recensionen geschrieben, für die Jenaer Literaturzeitung; hier aber ist sogleich ein gewisser Anstoß zu entfernen. Wir haben von Schiller zwei Beurtheilungen über dichtende Zeitgenossen und beide erregen Bedenken, indem der eine überschätzt, der andere aber nicht hinreichend gewürdigt worden; man versteht, daß ich von Matthisson und Bürger spreche. That Schiller einen Mißgriff, so erklärt er sich wohl: ihn bestach einmal Matthissons Streben nach melodischer Sprachbehandlung und eine gewisse Idealität der Sinnesart und Darstellung, er setzte wohl auch Hoffnungen auf die neue Erscheinung, die unerfüllt geblieben sind. Bei Bürger verstimmte ihn wiederum der immer entschiednere Abfall vom Idealen und die in dieser Richtung wahrgenommene Steigerung, so daß er eben nur den entarteten Bürger zu schrecken und vor der drohenden Vergröberung zu warnen glaubte (s. o.). Es ist dies ausdrücklich hervorzuheben, damit im Uebrigen nicht Schillers klarer und tiefer Blick in Sachen seiner Kunst leide. Wir haben vielfache Urtheile von ihm, besonders in den zugänglich gewordenen Briefwechseln, und diese sind von solcher Art, daß wir häufig veranlaßt waren, ihnen uns mit vollem Vertrauen anzuschließen.

Auch die Romantiker haben sich vielfach auf dem Gebiet der Kritik bewegt, aber die schiefe Stellung, in der sie selbst sich befinden, muß einwirken auf ihre Urtheile. A. W. von Schlegel ist besonders beachtens- und lesenswerth, in seinen Kritiken der Jenaischen Literaturzeitung und und in den Horen, wo er sich noch Schiller anschließt, dann in den Charakteristiken (1801), wo er sehr

gerecht über Bürger urtheilt, aber schon anfängt sich von Schiller zu entfernen. Letzterer rühmt an ihm „die schöne Verbindung poetischer Wärme mit kritischer Kälte," ohne welche er keinen Kritiker anerkenne. Wilhelm Schlegel blieb, auch wo er mit seinem Bruder und anderen Romantikern vereint auftritt, im Athenäum und im deutschen Museum, immer noch am meisten unbefangen und besonnen, während die Urtheile seines Bruders ebenso oft treffend sind, als parteiisch gefärbt und geradezu fehltreffend. Auch in der Darstellung blieb Friedrich Schlegel stets eine gewisse Schwerfälligkeit eigen, so daß nicht eben eingetroffen ist, was Schiller hoffte. Er schreibt, Jena, den 29. Februar 1795, an Wilhelm S.: „Das Stück der Berliner Monatsschrift, welches den Aufsatz Ihres Herrn Bruders enthält, erwarte ich jeden Tag. Ich habe ihm schon längst eine Krise in der Schreibart gewünscht, und ich hoffe die Zeichen derselben in diesem Aufsatz zu finden. Der Gehalt kämpfte noch in seinen Arbeiten zu sehr mit der Form, und es fehlte an Leichtigkeit und Licht. Aber es ist sehr viel Realität in ihm, und siegt er in diesem Kampf, so ist in ihm ein vortrefflicher Schriftsteller zu erwarten."

Haben wir weiterhin von Ludwig Tieck in den Vorreden der von ihm herausgegebenen Werke, besonders von Kleist und Lenz, kritische Urtheile empfangen, so stehen diese auf einer hohen Stufe, wie sie denn niemals außer Acht fallen dürfen.

Nachdem so der Stimmführenden gedacht worden, werden auch kritische Schriftsteller geringeren Ranges zu beachten sein, zumal wenn sie mit umfassenden Werken auftreten. Allerdings tragen auch sie bei die Schätzung zu leiten und zu befestigen, aber sie sind zugleich selbst bestimmt und werden von dem bereits vorhandenen Urtheil getragen. Meistens fehlt es ihnen an Kraft und Mut von dem letzteren wesentlich abzuweichen, ihr Amt ist eben demselben mehr Bestimmtheit oder ansprechende Fassung zu geben, wobei Uebertreibung selten ausbleibt. Es war damals, wie es noch heute ist und in dieser Region wohl auch noch künftig sein wird. Schrift-

steller der bezeichneten Art sind aber nicht ohne Interesse, namentlich in ihrer Reihenfolge, weil sie nämlich ein Bild geben von dem sich bildenden und fortschreitenden Gesammturtheil der Zeit.

Besonders anziehend ist es nun unter diesem Gesichtspunkt einen Blick auf diejenigen kritischen Werke zu richten, welche an der Grenze des neuen Abschnittes deutscher Literatur stehen, also den Eintritt der Erscheinungen darstellen und den schon erkannten Werth mit dem früher Geltenden in einen gewissen Einklang zu setzen haben. Ich glaube hier die Aufmerksamkeit auf ein zu seiner Zeit geschätztes Werk lenken zu müssen, das von Küttner*), jedoch ohne dessen Namen, zu Berlin im Jahr 1781 erschienene Buch: „Charaktere teutscher Dichter und Prosaisten, von Kaiser Karl dem Großen bis aufs Jahr 1780". Wie nach der Jahreszahl nicht befremden wird, ist hier die deutsche Dichtung des Mittelalters nur eben nicht ganz ausgefallen, sie wird kurz und oberflächlich behandelt, etwas weniger dürftig die Zeit von Opitz bis Haller, dann aber in größerer Ausführlichkeit und mit Vorliebe die Periode von Klopstock, Wieland und Lessing, die als Mittelpunkt und als goldenes Zeitalter gilt. Hier geht denn der Verfasser hinsichtlich der Dichter zweiten Ranges in große Breite, so daß er bei vielen Namen verweilt, deren Licht jetzt völlig verblichen, wo nicht ganz erloschen ist. Ihnen schließen sich dann erst die Neueren an, unter diesen besonders Herder und Bürger, die Stolberge, Miller, Voß. Goethe wird zwar erkannt als aufgehender Stern, aber doch sein Lauf noch mit einigem Bedenken begleitet. Nicht versagen mag ich mir hier den Schriftsteller selbst reden zu lassen. Die Ueberschrift „Johann Wolfgang Goethe" erhält die Anmerkung: „Herzoglich weimarischer Hofrath, geboren 1749 zu Frankfurt am Mayn. Eine Sammlung aller seiner Schriften ist zu Berlin herausgekommen (der Himburg'sche Nachdruck); aber vielleicht ohne Mitwissen des Verfassers, dem

*) Karl August Küttner, geb. 1748 zu Görlitz, später Hauslehrer in Moskau und seit 1775 Professor der griechischen Literatur und Rector am akademischen Gymnasium zu Mietau.



viele seiner jugendlichen Arbeiten gewiß in der Folge selbst nicht mehr gefallen können". Die Darstellung beginnt: Nicht gar oft ist es Schriftstellern gelungen, die größten Fehler des Vortrags durch so überwiegende Schönheiten zu vergüten; nicht leicht hat einer so schnell und allgemein die Bewunderung seiner Nation auf sich gelenkt, als Goethe; dieser außerordentliche Kopf, in dem alle Gaben des Witzes und der Phantasie mit einer unbezwinglichen Neigung zum Sonderbaren und Neuen vereinigt scheinen. Sein Verdienst als Schriftsteller läßt sich allein aus den Leiden Werthers, einem rührenden Roman, und dem Schauspiele, Göz von Berlichingen, bestimmen, denn alle die kleineren Geburten seines Geistes, die Puppenspiele, Prologen und Epilogen in Hans Sachsens Manier und seine späteren Theaterstücke voll überspannter Empfindung, übertriebener Laune und übler Sprachziererei sind seines Genies unwürdig. Aber in jenen beiden Werken finden sich Schönheiten beisammen, die kein mittelmäßiger Kopf hervorzubringen vermag: hier die volltönende rauhe Mannessprache, alter teutscher Sinn und einfältige Sitte, und bei allen möglichen Unregelmäßigkeiten und vorsätzlichen Vergehungen gegen Kunst und Natur, doch ein gedrängter markiger Dialog, starke Charakteristik, große Gedanken und Empfindungen und Ausdrücke und Redensarten von ächtem teutschem Schrot und Korne. — Im Werther wieder Fülle des Gefühls, feine dichterische Behandlung, schaudervolle Katastrophen, Geist, Leben und Wärme. Mit Thränen, recht vom Herzen erpreßt, begleiten wir den unglücklichen Jüngling" u. s. w. Weiterhin: „Einige blödsichtige Zeloten haben es für eine offenbare Apologie des Selbstmordes ausgeschrieen, andere von eben so stumpfen Sinnen haben den Charakter des Jünglings übertrieben gefunden: aber das ganze teutsche lesende Publicum hat für den Ruhm des Verfassers entschieden, und Goethe, der Seelenmaler, ist ein Lieblingsautor unseres Decenniums geworden!" Aber sogleich wieder der Zusatz: „Möchte er unsere Sprache weniger verstümmelt und nach Willkühr gemodelt, möchte er seiner Phantasie, oder seinem

wunderlichen Geschmacke, weniger gefröhnt und nicht so viele Nachahmerköpfe schwindeln gemacht haben!" Es ist immer im Gesicht zu behalten, daß der Verfasser neben Lessing noch Klopstock und Wieland als Sterne erster Größe zu feiern und selbst Friedrich Nicolais Verdienste und Leistungen ins Licht zu stellen hatte.

Ein jetzt wenig gebrauchtes, ja kaum gekanntes und doch sehr achtbares, ja immer noch nutzbares Buch befindet sich in ähnlicher Stellung: das Handbuch der poetischen Literatur der Deutschen, d. i. kurze Nachrichten von dem Leben und den Schriften deutscher Dichter, von C. F. R. Vetterlein, Köthen 1800. Wie das Werk überhaupt höchst sorgsame Angaben und Nachweisungen, biographischer und literarischer Art, giebt, so beweist es auch Goethe in dieser Rücksicht durch besondere Ausführlichkeit seine Achtung. In den kurzen Urtheilen wird Goethes Bedeutung nunmehr nicht sowohl ausgesprochen als vorausgesetzt, und der Verfasser schließt, nachdem er von Goethes Reise nach Italien gesprochen, mit den Worten: „Auch die freiere und ungestörtere Muße, die er seit seiner Zurückkunft genießt, hat er zur Ehre unserer schönen Literatur auf die Hervorbringung meisterhafter Werke in Prosa und Versen verwandt." Bei der Erwähnung der freieren Muße wird auf C. A. Schmids Biographien verwiesen; daß dieser, der mit Merck, Wieland und Goethe selbst in Verbindung war, gern des letzteren Geltung hervorhob, ließ sich voraussetzen.

Mansos Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste verdienen Erwähnung, denn es findet sich darin eine Uebersicht der Geschichte der deutschen Poesie seit Bodmers und Breitingers kritischen Bemühungen. Auch das umfangreiche Werk von Jördens: Lexicon deutscher Dichter und Prosaisten, Leipzig 1806 bis 1811, wird nicht zu übergehen sein. Das Buch, bekanntlich höchst schätzbar wegen seines Sammlerfleißes und der genauen und ausführlichen Angaben, auch neben Goedekes Grundriß immer noch nutzbar, hat wenig eigenes Urtheil und scheint beinahe darauf zu verzichten. Allein auch wenn es Anderen sich anschließt,

so ist nicht gleichgültig, welcher Fahne es folgt, und wie weit dies geschieht, denn es spiegelt sich darin viel von der herrschenden Meinung der Zeit. Klopstock und Wieland, denen das unbedingteste und vielseitigste Lob ertheilt wird, sind noch in voller Geltung; aber Goethe stellt sich jetzt schon als ebenbürtig neben sie. Die nähere Schätzung ist, wie das die Worte verrathen, hauptsächlich aus Schmids Biographien entlehnt. Aber die fünf Jahre später erschienenen Supplemente nöthigten auf Goethe zurückzukommen, manches zu erweitern, anderes zu berichtigen, denn es war mittlerweile die Original-Ausgabe vorgerückt, während nach dem Himburgschen Nachdruck dem Dichter Werke gegeben waren, die ihm nicht gehören, oder geradezu Untergeschobenes. Auch Schiller wird schon in großer Ausführlichkeit vorgestellt, war doch seine glorreiche Laufbahn schon beendet und dem Dahingeschiedenen konnte sein verdientes Lob um so reicher gespendet werden. Es ist durchhin von seinem „Genie" und von den „vollendeten Werken seiner letzten Periode" die Rede. Der Verfasser thut wohl, mit den Worten Goethes zu schließen: „Wir dürfen ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen" u. s. w. Ich erwähne noch, daß Lenz in dem großen Werk und dessen Supplement gänzlich vermißt wird.

Unter den urtheilenden Literaturgeschichten der Zeit sind drei gediegene Werke zu verzeichnen, von Eichhorn, von Bouterweck, von Wachler. Von den letztern ist jener empfänglich, besonnen und einsichtsvoll, wenn auch weder scharf noch tief, dieser aber bei aller Kürze oft glücklich in treffender Bezeichnung, übrigens schon mit einer gewissen Neigung für die romantische Schule. Gleiches gilt von Franz Horn, der in den ersten beiden Decennien des Jahrhunderts verschiedene kritische Werke erscheinen ließ und dem eine gewisse Geltung zu erreichen gelang. Ihm ist ebensowenig Kenntniß der Erscheinungen abzusprechen als eine gewisse Feinfühligkeit, allein die Weichheit seines beinahe weiblichen Sinnes läßt ihn die Aeußerungen männlicher Kraft nicht ermessen, und

in seiner Frömmelei sympathisirt er nicht selten mit dem ganz Schwachen. Abstoßend dazu ist in seinen zahlreichen Schriften die selbstgefällige Breite der gesuchten, phrasenhaften, geistreich sein wollenden Schreibart.

Es wäre noch ein Wort über die stehenden Organe der Kritik, die kritischen Zeitschriften, die Literaturzeitungen, anzuschließen. Als Wielands Merkur an seinem Einfluß verlor, trat an seine Stelle die von Goethe geförderte, wo nicht gestiftete Jenaer Literaturzeitung, oder vielmehr; der Merkur, so weit er denn überhaupt kritisch war, konnte sich neben dieser, der die besten Kräfte zuflossen, nicht mehr behaupten. Das Gedeihen des neuen Instituts, und der Geschmack, den die Lesewelt an gerechter, wohlwollend eingehender Kritik fand, ward ermunternd für die Gründung ähnlicher Anstalten, im Jahr 1803 erweiterte sich die Leipziger Literaturzeitung nach dem Vorbild der Jenaer, ähnlich die Hallesche Literaturzeitung, veranlaßt durch Schützens Berufung an die dortige Universität im Jahr 1804. Auch Wien war nicht zurückgeblieben, und einen Rang behaupteten die seit 1808 erschienenen Heidelberger Jahrbücher. Indem alle diese Institute neben den Interessen der Wissenschaft auch in gleichem Maaß die der Literatur wahrzunehmen sich beeiferten, weil darauf je mehr und mehr in weitesten Kreisen sich die Aufmerksamkeit richtete, konnte jedes neue Werk von einiger Bedeutung sicher sein, sogleich besprochen zu werden und eine ganze Reihe von Urtheilen zu hören, ein Verhältniß, das jetzt nicht mehr besteht, da diese allgemeinen Literaturzeitungen, bei der Ausdehnung und Specialisirung der Wissenschaften, Organen ganz anderer Art haben weichen müssen und die ästhetische Kritik mehr der politischen Tagespresse anheim fällt, wo sie denn einen ganz abweichenden Charakter annimmt, keineswegs zu ihrem Vortheil.

Indessen hat auch schon in jener Zeit der allgemeinen Theilnahme an dem Erblühen deutscher Literatur die Tagespresse, wenigstens im Einzelnen, sich thätig gezeigt; es gilt dies besonders

von den beiden Berliner Zeitungen, der Vossischen, für welche der junge Lessing schrieb und welche auch jetzt Kräfte zu gewinnen suchte, und der Spenerschen, an welcher Philipp Buttmann Theil hatte und welche in Friedrich Schulz einen trefflichen Theaterkritiker besaß, der von Goethe geschätzt wurde. Auch diejenigen Journale, welche in erster Reihe der Unterhaltung gewidmet waren, konnten kritische Anzeigen neuer Werke nicht entbehren; dahin zählt die in Dresden von 1801 ab erscheinende Zeitung für die elegante Welt, in welcher unter Andern Böttiche ein lautes Wort führte; auch das 1807 gegründete Stuttgarter Morgenblatt betrat in seinen Correspondenzen gern das kritische Gebiet und legte sich letztlich ein besonderes Literaturblatt bei, in welchem Wolfgang Mentzel seiner Antipathie gegen Goethe die Zügel schießen ließ, und an dessen Stelle Ludwig Tieck auf den Thron erhob, obwohl Goethe nie einen größeren Verehrer gehabt hat als gerade diesen.

Einen gewissen kritischen Einfluß üben nun auch die Sammelwerke, die Blumenlesen, Anthologien, Chrestomathieen, denn sie fördern die Verbreitung, und werden besonders für die Dichter zweiten und dritten Ranges enscheidend, je nachdem sie dieselben aufnehmen oder zurückdrängen. Eschenburgs Beispielsammlung, welche am Beginn unseres Zeitabschnittes steht, schließen sich an Pölitz praktisches Handbuch zur Lectüre der deutschen Classiker, dann besonders Matthissons lyrische Anthologie in 20 Bänden Zürich 1803—1807, Heinsius Teut, endlich die mit einer Vorrede von Tieck eingeführte Sammlung Braga, 10 Bände, 1827, 28. Sieht man in diesen Sammlungen stets neue Namen hinzukommen, so scheiden andere dafür aus, oder werden auf geringeren Raum zurückgeführt, auch das ein Merkzeichen und Maaß für die Richtung des Geschmacks und die veränderte Schätzung.

Gegenüber solcher Hilfleistung für die Ausbreitung und den Namen den Dichter wäre noch der Gegenstrebungen Erwähnung zu thun; denn auch an ihnen hat es nicht gefehlt. Den neuen Richtungen treten die alten abwehrend und niederhaltend entgegen; hier ist Friedrich

Nicolai in seiner neuen deutschen Bibliothek der Hauptgegner des beginnenden Aufschwunges, insbesondere Goethes, der noch lange nach Art eines Anfängers kritisirt und geschulmeistert wird. Aber der verneinende Geist erhielt mit reichem Zins die Rückzahlung, besonders auch durch die romantische Schule und hier wohl am geistreichsten und lustigsten durch mehrere Stücke in Tiecks Phantasus. Wiederum entgingen die Romantiker in ihrer Einseitigkeit und Ueberhebung der Satire nicht. Reich an Geistesfunken sind ihre besonders mit Kotzebue gewechselten Streiche, und es kann zweifelhaft sein, wer hier die Klinge schärfer und wirksamer geführt habe. Zu nennen ist Kotzebues Hyperporeischer Esel. Die Schicksalstragiker fanden dann ihr satirisches Spiegelbild vorzüglich in Krugs Schicksalsstrumpf, und, verspätet, in Platens verhängnißvoller Gabel.

IX.

Der Antheil.

Es hat unser Buch sich durchgängig die Aufgabe gestellt, den Blick auf den Antheil zu richten, welchen die einzelnen deutschen Stämme nacheinander an der Gesammtentwickelung der Literatur nehmen und wie hier sich ihre Charaktere ausprägen, desgleichen auf den Vortritt der Landestheile und auf die Mittelpunkte der Bewegung. Diese Betrachtung erschien um so lohnender, je lebendiger die Thätigkeit, je höher die Leistung wird; so darf sie denn in der Periode Goethes und Schillers und hier am Schluß um so weniger versäumt werden.

Sahen wir schon in der vorhergehenden Periode die Vertreter sehr verschiedener deutscher Stämme an der Spitze, wie dies in den Namen Klopstock, Wieland, Lessing unmittelbar enthalten ist, so wird das jetzt noch weit mehr der Fall; dagegen zeigt sich um so entschiedener ein alles überragender Mittelpunkt, kein anderer als Weimar. Der große Unterschied gegen Leipzig und Berlin in der vorhergehenden Zeit ist aber der, daß die Residenz und das Land des sächsischen Herzogs die hier glänzenden Sterne nicht hervorgebracht, sondern daß fürstlicher Wille sie daher berufen, wo er sie fand. Wieland, Goethe, Herder, Schiller bezeichnen sehr verschiedene, ja entgegengesetzte Theile Deutschlands; Süddeutschland, Schwaben und Franken hat das Uebergewicht, aber Herder vertritt den äußersten Nordosten, wo deutsches Leben gedeiht; man wird

dieses Element aber noch verstärkt finden durch den vorübergehenden Besuch des Livländers Lenz, ferner durch Falk und die Schopenhauer. Und wir wissen ja auch, daß überhaupt der neue Geist erwächst aus der merkwürdigen Zusammenwirkung dieses deutschen Nordostens mit dem Südwesten.

Nächst Weimar, und zum Theil vor demselben, ist hier wieder des Kreises zu gedenken, der sich in Göttingen bildete, der sich dann aber mehr nach der Mündung der Elbe verpflanzte und hier mit den Freunden Klopstocks zusammentraf. Berlin, das schon so reges literarisches Leben entwickelt hatte, setzte dasselbe einigermaßen fort, um dann später in der romantischen Schule wieder stärker und eigenthümlicher hervorzutreten. Man kann von dem Charakter der märkischen Bevölkerung viel Gutes sagen ohne ihr gerade Poetisches und Ideales zuzueignen. Das beweist zur Genüge der ehrenfeste Schmidt von Werneuchen, so sehr wir ihn sonst in dem zu schützen suchten, was seiner Gattung und ihm eigen ist. Aber Berlin ist mehr und anderes als die Hauptstadt der Provinz und des Landes, es enthält zugleich fremde Elemente und besondere Fermente, von denen bereits gesprochen wurde. Diese hatten sich zunächst in der Kritik gezeigt*), aber sie traten jetzt auch hervor in der Production, und zwar in einer Weise, wie man es nicht erwartet. Mendelssohn, Nicolai, Schmidt von Werneuchen und wiederum Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Fouqué, Hoffmann, welch ein Abstand! Man fragt sich, ob gerade auf dem dürftigsten Boden und neben der tadelsüchtigsten und absprechendsten Kritik, der nüchternsten, hausbackensten Darstellung plötzlich die üppigste Phantasie, die überschwenglichste Poesie wuchern wolle. Allerdings bleibt etwas Plötzliches und Gewaltsames und das scheint die Romantik, so weit sie von diesem Ort ausgeht, nicht ganz verleugnen zu können. Ist es doch, als habe man mit einem gewissen heroischen Entschluß und mit einem Aufwand von sittlicher Kraft

*) III, S. 464.

sich in das andere Extrem geworfen, sobald eine solche Bahn sich zeigte. Sicherlich erfuhr die Romantik von Berlin aus eine gewisse Steigerung und eigenthümliche Beimischung, die doch den Zusammenhang mit dem Früheren nicht ganz verleugnet, auch wohl vor einem Rückfall nicht sicher ist. Es ist hier auf das starke kritische Element aufmerksam zu machen, das besonders bei Tieck das Romantische und Phantastische durchsetzt, sodann auf das Capriciöse, Ueberspannte, Aetzende bei Hoffmann.

Auch die Kaiserstadt Wien entwickelt immer lustigere Thätigkeit und zeigt in unverkennbarster Weise das Gefühl, daß sie nicht länger in dem allgemeinen literarischen Aufschwung zurückbleiben könne. Man versucht sich in den großen Gattungen, im romantischen Epos, im Drama, ohne es in beiden über Nachahmungen hinausbringen zu können; erst in der Zeit der Schicksalstragiker stellt sich Grillparzer den Stimmführenden an die Seite. Aber Werner und Friedrich Schlegel schlagen hier ihr Lager auf mit dem Bemühen, eine deutsche Literatur auf katholischer Basis ins Leben zu rufen und für dieselbe zu werben — was bekanntlich nicht eben gelungen ist.

Nicht minder als in Stuttgart regt sich's in München; letzteres namentlich stellt zwei vaterländische Tragödien, denen aber für's erste nicht viel Bemerkenswerthes gefolgt ist. Es zeigt sich auch hier deutlich, daß es zur wahren Production eines theilnehmenden, empfänglichen Publicums bedarf, ohne welches die vereinzelte Kraft immer nur wenig vermag.

Eben diese Theilnahme in weiteren Kreisen war nun offenbar mehr im Südwesten des großen Vaterlandes, noch mehr aber in seiner Mitte und ganz besonders auch im Norden vorhanden, hier ist die allgemeinste und die lebhafteste Empfänglichkeit, und diese geht allmälig über in Theilnahme am Schaffen, wenn auch nur in Leistungen geringeren Ranges. Daß aber die literarische Bewegung der Geister die Vaterlandsliebe gesteigert, daß der Aufschwung und die Einheit deutscher Literatur auch das Verlangen

nach politischer Geltung und Vereinigung geweckt habe, wird schwer in Abrede zu stellen sein, eben so wenig, daß diese Bewegung mitgewirkt, zunächst das lastende Joch der Fremdherrschaft abzuwerfen. Die Fürsten Deutschlands und ihre untergebenen Machthaber könnten darin einen kräftigen Grund finden, der lebenden deutschen Literatur durch Förderung dankbar zu werden; denn leider ist die Poesie nicht, wie andere Künste, zugleich Sache des Luxus.

X.

Die poetische Literatur der Mundarten.

In dem Maaß nun, wie sich eine allgemeine deutsche Sprache und Literatur entwickelt und unwiderruflich befestigt, treten daneben auch wieder Versuche auf, in den zurückgedrängten Mundarten zu dichten. Sind letztere ein- für allemal von der Sprache der gebildeten Gesellschaft und der gesammten Wissenschaft ausgeschlossen, so gilt dies nicht in gleichem Maaß von der Poesie, vielmehr wie diese sich dem Volksleben zu nähern sucht, hat sie auch Veranlassung mehr oder weniger, oder auch ganz und gar, sich der Volkssprache anzuschließen. Und wie Reiches, wie Verschiedenartiges, wie Eigenthümliches und Charaktervolles hat hier unser vielgestaltiges, bunt zusammengesetztes Vaterland aufzuweisen!

Wir verdanken, wie bekannt, es vorzugsweise Luthers Bibelübersetzung und der Ausbreitung seiner Lehre im ganzen Norden Deutschlands, daß wir nicht zwei Literaturen, eine hochdeutsche und eine niederdeutsche, sondern nur eine einzige allgemeine deutsche haben, so daß also eben das was in einer Rücksicht getrennt, in anderer wieder vereinigt hat. Die Folge davon war, daß die in der Volkssprache verbleibenden großen Sprachstämme sich in viele Mundarten auflösten und noch in einzelnen örtlichen Schattirungen von einzelnen zur poetischen Darstellung verwandt wurden, nicht als Begründung einer besonderen niederdeutschen Poesie, sondern nur zur Abwechselung und als einzelne charakteristische Darstellung.

Von dieser Art sind die von Johann Heinrich Voß gegebenen Idyllen in der Volkssprache Holsteins, dem Niedersächsischen, und daß dieselbe nicht etwa für das Volk, das diese Sprache spricht, sondern vielmehr für einen ganz andern Leserkreis aufgetischt seien, ähnlich wie man hier auch westphälischen Pumpernickel servirt, das beweist sogleich die Wahl des Hexameters, der doch wahrlich dem holsteinischen Bauer so fremd ist wie irgend möglich. Und doch, wie es nicht fehlen konnte, zogen diese Gedichte sogleich von dem Charakter der Sprache an, die Füße dieses Hexameters gehen in Holzschuhen. Die Mundart, ihrer ganzen Ausbildung und Fähigkeit nach, reicht nicht weiter als der Gesichtskreis derer, welche sie sprechen, sie ist unfähig des idealen Schwunges und ergreifendes Pathos würde mit ihr nicht zu erreichen sein. Aber nicht bloß für die Darstellung des Alltagslebens, auch für den Ausdruck einfacher Empfindungen, für gesunden und derben Humor, für manchen weltklugen Spruch, besonders aber auch für das Gemütliche und überhaupt für einen behaglichen Realismus fehlt es ihr nicht an Kraft, Nachdruck und Farbe. Diesen Charakter der Niederdeutschen Mundart erkannt und poetisch verwendet zu haben, ist allerdings das Verdienst von Voß, und man wird ihm nicht den Vorwurf machen können, mit der Sprache höher hinausgewollt zu haben, als sie ihrer Anlage nach gestattet. Es hat ihm an einzelnen Nachfolgern nicht gefehlt, die aber meistens nicht in das weitere Publicum gekommen sind und nur die von Berlin aus verbreiteten plattdeutschen Gedichte von Bormann möchten gekannter sein. Ohne sich durch Erfindung und Witz sonderlich auszuzeichnen, haben diese Gedichte, denen sich auch Jagdlieder anschließen, doch eine gewisse Munterkeit und Laune, ein gewisses Behagen.

Von sehr abweichendem Charakter sind die mittel- und oberdeutschen Mundarten und auch sie haben nun bald ihre entsprechende Behandlung gefunden. Dem gebildeten Ohr wenig schmeichelnd und mit allen Merkmalen der Rohheit und Verwilderung behaftet ist die Volkssprache der guten Stadt Nürnberg,

allein sie hegt trefflichen Bürgersinn und nach der Arbeit Lust und Laune; der Geist Hans Sachsens hat hier einen Nachklang zurückgelassen. Johann Conrad Grübel, Bürger und Stadtflaschner zu Nürnberg, ist daselbst im Jahr 1736 geboren, erlernte das Gewerbe seines Vaters und zeichnete sich darin aus, so daß Werke seiner Hand bis ins Ausland gingen; daneben dichtete er, wie sein berühmter Landsmann, jedoch ganz in der Mundart seiner Stadt und seiner Genossen. Er stirbt nach einem thätigen, einfachen und ehrbaren Leben im Jahre 1809; seine Gedichte erschienen in vier Bänden, 1798 bis 1812, also die letzten nach seinem Tode. Es spricht sich in ihnen ein munteres Leben aus und bei allem Geradsinn und vieler Biederkeit doch zugleich Frohsinn und Schalkheit. Lustige Stadtgeschichten, besonders geschöpft aus den nächsten Kreisen seines Lebens, spielen eine Hauptrolle neben Anecdoten und Einfällen. Auch Liedartiges gelingt ihm; am bekanntesten ist, durch Zelters Melodie, der Schlossergesell geworden.

Längere Zeit nach ihrem Erscheinen sind diese Gedichte unbeachtet geblieben und über den Kreis ihrer Stadt und Landschaft nicht hinausgekommen in die allgemeine deutsche Literatur. Es ist Goethes Verdienst, sie bei der Gelegenheit der allemannischen Gedichte ans Licht gezogen und auf ihren Inhalt aufmerksam gemacht zu haben. Ich hebe daraus den Satz hervor: „Die beschränkten Handelsweisen, die der kurzsinnige Mensch bewußtlos mit Selbstgefälligkeit ausübt, darzustellen, ist sein großes Talent.“ Dagegen sei er nicht glücklich, wo seine Arbeiten sich dem Satirischen nähern.

Höher hinauf sind die Oberdeutschen Mundarten ebenso geeignet für den Ausdruck des Naiven, während sie, entsprechend dem Charakter des Volks, sich schon mehr der Darstellung des Schönen und Poetischen empfehlen. Es wird dies klar, wenn wir einen Blick werfen auf Hebels allemannische Gedichte. Sie fanden sogleich Anklang und erregten Aufsehen, namentlich als Goethe über ihre 1804 erschienene zweite Auflage sich in der

Jenaer Literaturzeitung ausführlicher vernehmen ließ. Die Gedichte geben ein farbiges Bild der eigenthümlichen Natur und des Volkscharakters, von dem aber alles Schwere, Rauhe und Rohe ferngehalten ist, ja über Landschaft und Sitte ist durchhin ein gewisser verklärender Hauch gebreitet und nicht selten geht das Zierliche und Naive sogar bis in das Sentimentale, hier also ein völliger Gegensatz ebenso gegen Grübel wie Voß. Mit letzterem aber hat Hebel gemein, daß er sich in größeren darstellenden Gedichten des Hexameters bedient, der freilich in der Mundart immer eine eigene, um nicht zu sagen bedenkliche Rolle spielt, zumal da diese Mundart so viele Silben zusammenzieht und Vokale verschluckt, so daß der Daktylen auffallend wenige werden und von dem Verse überhaupt nur noch ein schwaches Abbild zurückbleibt. Aber der Reichthum der Bilder und Situationen, die ansprechende Gemütlichkeit und der unverkennbar poetische Ton haben diesen Liedern sogleich Freunde gewinnen müssen und werden sie ihnen auch erhalten. Der Verfasser hat seinen Namen zugleich im Hochdeutschen durch sein Schatzkästlein und durch sein Lied bei dem Verlassen des Wirthshauses gesichert.

Durch solche Erfolge ermuntert, haben immer mehr die Volksdialekte ihre Sänger gefunden, in Schlesien, in Oesterreich, in Bayern, doch gehören diese meistentheils schon der neueren Zeit an und müssen mit den Dichtern, welche unsere Zeitgenossen sind, ihre Würdigung finden. Zweien derselben, Claus Groth und Fritz Reuter, ist es sogar gelungen, die Aufmerksamkeit des gesammten Deutschlands in vorzüglichem Maaß auf ihre mundartliche Dichtung zu lenken, ja noch mehr, auch außerhalb Deutschlands, in Holland und besonders in den vlämischen Gebieten Belgiens wird man sich der Zusammengehörigkeit mit dem deutschen Hauptstamm bewußt, so daß z. B. dem trefflichen vlämischen Dichter Heije, eben wie unserem Opitz und seiner Zeit, die dortigen Mundarten durchaus für deutsch und die in ihnen niedergelegten Werke für zur deutschen Literatur gehörig gelten: eine Auffassung, welche durch die Einigung

und Machtentfaltung Deutschlands nur gesteigert werden kann und ebenso vielleicht noch politisch wirkt, wie es innerhalb Deutschlands unzweifelhaft die Literatur bereits gethan hat.

Anlangend die Vielheit der bunten dialektischen Abarten deutscher Zunge ist auf Firmenichs Völkerstimmen zu verweisen.

XI.

Schluß.

War es rathsam in der historischen Darstellung der deutschen Poesie einstweilen bei den Freiheitskriegen Halt zu machen, so entsteht die Frage, ob dieser Zeitpunkt in demselben Maaß für Literatur und Poesie einen Wendepunkt mache, wie in staatlicher und politischer Beziehung. Aber wenn die Frage auch nicht bejaht werden kann, und unsere Darstellung selbst hat theilweise schon weiter greifen müssen, so liegt es doch nahe, auf diesem Punkt eine Betrachtung anzustellen über das was sich seit dem Verlauf der drei Jahrhunderte geändert hat. Der Abstand ist nun in der That groß und bedeutend, namentlich in Hinsicht auf die Bahn, auf welche unter Opitz die deutsche Poesie geführt worden. Es ist am Eingange dieses Werkes und wiederholt in seinem Verlauf dargestellt worden, wie heilsam, wie nothwendig es war, die Sprache im Vers einer schulgerechten Form zu unterwerfen und ihr eine rhetorische Ausbildung zu geben nach dem Muster der alten Sprachen, ähnlich wie das zuvor schon die romanischen Sprachen und von den germanischen das Holländische erstrebt hatten. Allein der Einfluß der alten Sprachen in jener Zeit des Humanismus erstreckte sich zugleich auf die ganze Handhabung der Poesie und ihren Inhalt, in vielfacher Rücksicht ausschließend. Die Einseitigkeit dessen ist nicht unbeachtet geblieben, so wie die große Gefahr, welche er=

wuchs durch Verwerfung alles dessen, was jenseits der Restauration der Wissenschaften und der Reformation lag; dazu die Aufklärung und der Einfluß der französischen Literatur der Zeit Ludwigs XIV. Es trat die tiefste Ebbe alles wahrhaft Poetischen ein, die größte Verarmung an tieferer Anschauung, an poetischem Stoff. Allmälig, zunächst an der Hand der Engländer, richtete man sich empor, und unversehens stand man auf eigenen Füßen, eine neue eigene, aber immer noch sehr jugendliche Literatur begann. Poesie, Religion, Vaterlandsliebe kehrten wieder, der Gesichtskreis erweiterte sich. Ein kurzer Zeitraum war dann gegeben, auf dem in mächtiger Fülle Wunderwerke der Poesie erwuchsen, und sie besaßen das ungetheilte Interesse, da das religiöse zurücktrat, das politische nicht vorhanden war, während man aus der Ferne das Schauspiel einer großen Umwälzung sah und von dorther Anregungen empfing. Aber bald traten die Erscheinungen näher, es brachen Stürme herein und fielen breite Schatten über die Felder deutschen Geisteslebens. Freudige Production konnte nicht gedeihen, die Geister waren voll Unruhe und Aufregung. Man ahnte eine neue Zeit, ohne sie selbst herbeiführen zu können, Uebertreibungen und Irrungen blieben nicht aus.

Und doch ist Wichtiges erreicht worden: Man hat sich zurück gewendet zum Volksmäßigen, zum Sagenhaften, man hat wieder die Herrlichkeit alter deutscher Poesie schätzen gelernt, kurz, es hat sich die Kluft gefüllt, welche so lange Zeit die Deutschen von ihrem werthvollsten Besitz geschieden hatte.

Nun war aber auch Deutschland mittlerweile in den Besitz und Gebrauch einer allgemeinen deutschen Sprache gelangt, einer Schrift und Umgangssprache, die in gleicher Weise an den Küsten der Nordischen Meere wie am Fuß der Alpen gesprochen wird; die Literatur war der politischen Einheit vorangeeilt. Was durch Luthers Bibelübersetzung begonnen, von Opitz fortgesetzt worden, war nunmehr siegreich durchgedrungen und ließ keinen Zweifel mehr an der Zusammengehörigkeit des deutschen Volkes. Ein wahres

deutsches Literaturleben in größerem Maaßstabe hätte nun erst anheben sollen.

Aber die Heroen deutscher Dichtung hatten so weite Schritte genommen, daß das Volk der Zeit bedurfte, um ihre Werke nur erst recht in sich aufzunehmen, und die großen Männer wachsen ihrer Natur nach nicht so nahe bei einander. Auch war der Himmel in der nächsten Zeit weniger günstig. Es war gelungen das Joch der Fremdherrschaft abzuwerfen, ungleich schwieriger blieb es das Innere neu zu gestalten, hier die aufgerüttelten Geister zu befriedigen, die rege gewordenen Hoffnungen zu erfüllen. Das deutsche Kaiserthum war gebrochen, dafür waren Königreiche gestiftet: eine Nachwirkung der verderbenden Absicht des Bezwingers, die sich nicht entfernen ließ, und Uhland sang sein bedeutungsvolles Lied:

Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet,
So auserwählt kein deutscher Mann,
Daß, wo die Welt nach Freiheit dürstet,
Er sie mit Freiheit tränken kann.

So mag sich denn erklären, daß die Zeit von der Abwerfung der Fremdherrschaft bis zu dem Jahr, mit welchem für Deutschland eine neue Aera beginnt, sich der Periode vor ihr nicht gleichstellen kann. Aber Streben und Fortschritt ist auch hier, wie ich noch besonders darstellen zu können hoffe.

Unterdessen hat der Besitz einer Literatur, welche sich neben jeder europäischen zeigen kann, mit stillem Einfluß fortgewirkt und sie hat sicherlich ihren Antheil an der Entwickelung des großen Vaterlandes, das je mehr und mehr wieder als eine deutsche Macht erwächst. Schon waren die Zollgrenzen gefallen, und dem Verkehr aller Theile schnellere Wege geöffnet; bei jeder günstigen Gelegenheit, bei jeder Erschütterung mußte die Gravitation der Glieder zum Ganzen hervortreten. Eine schnell vorübergehende Spaltung führte zur Einheit, größer und dauernder als sie zur Zeit des glorreichen Kaiserthums gewesen, ein kurzer Kampf war, ein seltener Fall,

gleich heilsam für Sieger wie Besiegte und er verspricht immer weiters allseitiges Gedeihen, darunter auch der Literatur.

Und eben da diese schon früher verfaßten Blätter zum Druck gehen, hat freventlicher Angriff auf Deutschland die Bande innerster Einigung fester geschlungen und für alle Zeit unlösbar gemacht, hochflammende Begeisterung schlug als Antwort auf die ungerechteste Kriegserklärung empor und Thaten sind gefolgt, in ununterbrochener Reihe Erfolge eingetreten, wie sie die Weltgeschichte nicht kennt. Die vollste Befriedigung dessen, was das deutsche Volksbewußtsein so lange Zeit sehnlichst erstrebt, der wiedergewonnene Glanz deutscher Ehre und Machtstellung verheißt eine neue Zeit für deutsche Poesie, die bei den überraschenden Ereignissen zunächst nur in Ausrufen und Interjectionen sich äußern konnte.

Noch einmal ist auf den Abschnitt und das vorliegende Buch zurückzublicken: In den früheren Perioden war der Umblick auf ausländische Literatur erforderlich, jetzt aber nicht mehr, damals diente er zum Verständniß, weil die deutsche Poesie sich, was jetzt freimüthig einzugestehen ist, in Abhängigkeit befand, jetzt ist sie frei, sie nimmt sogar den Vortritt ein und wird leitend. Goethe hat Einfluß gewonnen auf Walter Scott, Schiller auf Byron, von den Romantikern besonders Hoffmann auf die französischen Romantiker. Nur noch bei der poetischen Uebersetzung war auf ausländische Literatur Rücksicht zu nehmen, aber weniger auf die der Gegenwart, und auch hier ist zu bemerken, daß erst durch Deutsche den Engländern der Werth ihres Shakesspeare klar gemacht worden.

In seiner ganzen Auffassung nun unterscheidet sich unser Buch von manchem anderen dadurch, daß es an eine fernere Entwickelung der deutschen Literatur glaubt, ihr nur noch höhere Ziele steckt und danach schon jetzt seine Maaßstäbe nimmt. Wenn nun dies unvermeidlich auch auf die Beurtheilung dessen Einfluß haben mußte, was durch große Namen geschützt ist, so hat doch fern gelegen, diese herabdrücken zu wollen; nur durfte nicht zugegeben werden, daß schon alles erreicht sei und daß die deutsche Literatur

in der Vergangenheit liege. Sie liegt nach unserer Ueberzeugung noch mehr in der Zukunft. Was zu solchem Glauben bestimmt und berechtigt, ist namentlich auch eine besondere Wahrnehmung: Auf dem ganzen von uns durchmessenen Wege erscheint ein gewisses Mißverhältniß des dichterischen Vermögens und der Leistung, zumal im Vergleich mit anderen Literaturen. Wir sind reich an Hochbegabten: haben sie Bedeutendes dargebracht, so zeigt sich doch vielfach und unverkennbar, daß sie mehr hätten darbringen können, wären nur irgend die Umstände günstiger gewesen. Unsere Hoffnung ist nun, es werde diese Fülle poetischer Kraft im deutschen Vaterlande nicht versiegen, den Strebenden aber mehr Antheil und Pflege zu Theil werden, wenn auch nicht in einem augusteischen Zeitalter, so doch von dem Volke selbst, in allen Stämmen, in allen Ständen. Möge nur die Zeit vorüber sein, wo die Dichter sprechen von „der Zinne der Partei", und danach ihre Kränze empfangen; möge man werthlos und werthvoll, worüber in neuerer Zeit so manche Irrung gewesen ist, wieder lediglich abmessen lernen nach dem innern Gehalt, nach dem, was vor aller Zeit für Poesie gelten kann.

Bemerkte Druckfehler.

S. 162 Z. 16 v. o. lies gewinnt statt „erhält".
S. 162 Z. 3 v. u. lies den statt „dem".
S. 177 Z. 4 v. u. lies tödte ihn, weil.
S. 165 Z. 10 v. u. lies volucrum statt „volcurum".
S. 165 Z. 7 v. u. lies comis statt „cornis".
S. 347 Z. 15 v. o. lies Kraft statt „Kunst".

In Band IV.

S. 740 Z. 13 und 15 lies Uebel statt „Nebel".

Druck von C. Grumbach in Leipzig.


HARVARD COLLEGE
CONSERVED
JAN. 2002
LIBRARY


Digitized by Google

